

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



## **O Papel do Ritual no Desenvolvimento do Mundo da Arte (Artworld) Ocidental**

Manuel Henrique Piqueira Botelho Ackerman de Menezes

Tese orientada pelo Prof. Doutor Carlos João Correia,  
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em  
Filosofia

2018

**Mestrado em Filosofia****(Área de Especialização – Estética e Filosofia da Arte)****2018**

## **Resumo**

O papel da arte torna-se central na vida cultural ocidental pelo menos desde o renascimento e, como tal, é de estranhar que a sua teleologia e mesmo a sua definição tenham sofrido tantas alterações e causado tantas controvérsias que cada vez parecem mais difíceis de resolver. No século XX, Arthur C. Danto propõe uma definição de arte que parece resolver o problema da definição de arte, sem, no entanto, esgotar a complexidade do tema.

A partir de um tópico trabalhado pelo autor, *Art of Disturbation*, ir-se-á desenvolver de que modo uma determinada forma de ritual influencia ainda a produção artística pós-vanguardas e de que modo esta se apresenta de carácter feiticista. Nesse sentido, Walter Benjamin será indispensável nesta investigação, que pretende explorar a fundo relação estabelecida entre a arte e o seu auditório.

Palavras-chave: arte, ritual, vanguardas, feiticismo, *disturbational art*

## **Abstract**

The role of art becomes the focus of western culture since, at least, the Renaissance. As such, it is weird that its teleology and even its definition have suffered so many changes and been the cause of so much controversy that seem harder and harder to solve. In the twentieth century, Arthur C. Danto proposes a definition of art that seems to solve that particular problema, without exhausting the theme.

From a topic worked by the author, *Art of Disturbation*, we are going to develop in which ways a certain type of ritual still influences artistic production in a post avant-gard era, and in which way art has a fetichistic character. As such, Walter Benjamin will be a key figure in this investigation which seeks to explore the relationship between art and its auditorium.

Keywords: art, ritual, avant-gard, feitchism, *disturbational art*

## Índice

Agradecimentos	- 5
Introdução	- 6
 I. Arthur Danto: Transfiguração pela Interpretação	 - 9
I.I. O <i>Aboutness</i>	- 9
I.II Modo de Apresentação	- 11
I.III. Expressão Retórica	- 15
I.IV. <i>Artworld</i>	- 20
I.V. Interpretação	- 23
I.V.I Interpretação de Profundidade	- 27
I.VI. Em Diálogo com as Teorias Funcionalistas	- 29
 II. Art of Disturbation	 -34
 III. O Ritual Na Obra de Arte	 - 41
III.I. A Obra de Arte na Era da Reprodução Tecnológica	- 41
III.II. Pequena História do Conceito e Valor de Arte: Da Idade Média ao Barroco	- 45
III.III. Pequena História do Conceito e Valor de Arte: Romantismo e Impressionismo	- 50
III.IV. A Obra de Arte na Era da Reprodução Tecnológica: Continuação	- 52
III.V. O Carácter Feiticista da Música	- 56
III.VI. O Ritual	- 59
III.VI.I. Fotografia e Pintura: Substituição e Feiticismo	- 61
III.VI.II. Em Diálogo com Dadaísmo e Anti-Art	- 63
 Conclusão	 - 65
 Bibliografia	 - 68

## **Agradecimentos**

No desenvolvimento desta dissertação pude, felizmente, contar com o apoio intelectual e afectivo de amigos, mentores e família dos quais, na hipótese de estar alguém e falta, arrisco apontar:

O meu orientador Professor Doutor Carlos João Correia, pela sua ajuda na construção deste trabalho, quando este se encontrava ainda num estado embrionário. O seu apoio que, previsivelmente, se prolongou durante todo o processo, foi uma contribuição exemplar e indispensável na conclusão deste percurso.

Agradeço à minha família a possibilidade de concluir este objectivo pela sua presença central no desenvolvimento do meu pensar, destacando os meus pais que pelas suas diferentes personalidades construíram uma dinâmica de educação que muito prezo. Destaco ainda o meu irmão Gil, pela sua camaradagem, a minha irmã Margarida pela sua energia contagiante, e a minha irmã Joana que se mostrou uma das amigas mais valiosas que poderia alguma vez prever.

À minha avó, agradeço a sua inesgotável força de acompanhar os netos como se de filhos se tratassem, sendo um apoio constante na nossa educação, bem-estar e felicidade.

Ao Miguel, Duarte e Silas, agradeço a companhia, amizade e honestidade não só na partilha de vivências, mas também na partilha intelectual.

Por fim, e pela impossibilidade de testemunhar por escrito a importância de todos aqueles que me motivaram neste empreendimento, espero ter demonstrado o meu apreço por palavras ou gestos durante este projecto. Notando apenas como nota final, o apreço e agrado que tenho por eles e pelas suas contribuições.

## Introdução

No final do século XIX, com o aparecimento da fotografia, a fidelidade da obra de arte em relação à realidade tornou-se secundária, dificultando a tarefa de definir o que torna um artefacto um objecto de arte. Este problema torna-se particularmente complexo não só com o surgir do Expressionismo abstracto mas também com outras vanguardas, principalmente a Pop-Art, Anti-Art, Dada e os Ready-mades. A obra de arte torna-se virtualmente indistinguível de um objecto comum, os quais não são habitualmente colocados na posição de importância cultural que os artefactos artísticos mantêm desde os primórdios do Renascimento. Com as vanguardas, não só essa posição é posta em questão, como novos objectos de origem e natureza diferente são introduzidos ao pódio cultural ocidental.

Nesse contexto, Artur Danto propõe uma definição de arte que tem que ver menos com o aspecto formal da obra, e mais com o seu contexto histórico-cultural, artístico, e com a relação pessoal entre o artefacto e o auditório.

O belo estético, a técnica e a mimese deixam de definir a obra, passando esta a ser caracterizada pela sua inclusão no que Danto define como “*Artworld*”. Para o autor, o que permite que um determinado objecto seja visto pelo auditório como obra de arte, é uma “atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história de arte”. A partir desta estrutura, o artefacto coloca-se numa posição privilegiada, na qual pode ser interpretada e, finalmente, transfigurada em obra de arte, tornando-se, então, ela própria parte do *Artworld* sob o qual ela surgiu.

Nesse sentido segue-se, num primeiro momento, um estudo sobre a definição de arte de Arthur C. Danto, analisando individualmente as condições para transfiguração dos artefactos em obras de arte, bem como a relação que esta definição estabelece com outras definições contemporâneas à de Danto, que surgem também num período pós-vanguardas e, em alguns casos, entram em diálogo com a definição que iremos seguir.

Após a exploração da definição de arte, o campo de investigação centra-se no artigo de Arthur Danto “*Art and Disturbation*”. Neste estudo, o autor foca-se no que ele apelida de Disturbational Art – uma aglutinação dos termos ingleses Masturbation e Disturbation. Os artistas cujo trabalho se apresenta deste modo pretendem uma relação entre o auditório e a obra de arte afastada do *status quo* da crítica, apreciação e exposição que se encontra na contemporaneidade ocidental. Procura-se uma relação

com a arte mais intensa, imersiva, e que apela a uma crueza emocional e sentimental mais próxima do ritual primitivo do que da experiência institucionalizada actual.

A partir desta observação, Danto foca a sua investigação na experiência que a Disturbational Art pretende recriar, bem como a motivação deste grupo de artistas. Assim, torna-se imperativo analisar o ritual do qual terá emergido o *Artworld* ocidental. Nesse sentido, após a aprofundação do ensaio de Danto, afastar-nos-emos momentaneamente do autor para explorar parte do trabalho de Walter Benjamin.

Este autor mostra-se inevitável no estudo presente já que Benjamin não só trabalha filosoficamente o surgimento do Daguerreotipo – contemporâneo ao autor – mas também explora as origens ritualistas da arte, relacionando ambos através do conceito de aura, de grande importância para o trabalho de Benjamin.

Assim, poder-se-á avaliar o ritual associado às primeiras representações pictográficas à luz do que se sabe como estas evoluíram, tornando-se, eventualmente, arte. Neste contexto, pode-se explorar o desenvolvimento das condições definidas anteriormente na obra de Danto. Deste modo, à luz da comunhão entre a exploração das origens históricas da obra de arte e as definições e problemáticas contemporâneas pode-se, retrospectivamente, reavaliar a definição de obra de arte de Arthur C. Danto, a problemática estabelecida pelas vanguardas, e a nostalgia presente na Disturbational Art. O *Aboutness* da obra, a Retórica, o Modo de Apresentação, o *Artworld* e a Interpretação, assumem uma nova importância não só na definição, mas também na história da arte.

Entre estes pontos, o modo de apresentação demonstra-se imperativo para reavaliar o ritual presente nos primórdios da obra de arte, sendo perceptível a sua presença no *Artworld* contemporâneo, e a sua influência no auditório, mostrando-se um elemento fulcral na transfiguração do artefacto em obra de arte.

Estabelecido o ritual como determinante da discussão da definição de arte, a sua presença num *Artworld* que já não serve a religião ou a magia, não só se retoma a obra de Walter Benjamin na sua exploração da aura e autenticidade, mas também uma reavaliação da história da arte ocidental, a luz da qual se encontrará manifesto um carácter feiticista o qual se irá aprofundar à luz de Marx e Adorno.

Deste modo, procura-se em Charles de Brosses a origem do conceito de feiticismo, e a sua aplicação na discussão contemporânea da definição de arte.

Neste processo, ir-se-á também seguir uma definição rival à de Danto, a definição ritualista já que, no seu estabelecimento e como indicando pelo próprio nome,

há uma rica exploração do ritual presente na arte, da qual procuraremos estabelecer relação com os termos anteriormente investigados.

Deste processo, pretender-se-á estabelecer nas vanguardas artísticas e na arte contemporânea a sua relação íntima com as primeiras obras de arte, e de que forma o ritual e o fetiche se manifestam num *Artworld* secular.

Por fim, retorna-se às vanguardas, reavaliando o seu papel na discussão presente, de forma a contemplar as mudanças no *Artworld* e de que forma estas acompanham e transformam substancialmente o carácter feiticista na obra de arte, uma vez que, a partir desses movimentos, a produção artística ocidental torna-se consciente deste feiticismo, transformando-o num “duplo esconder”, como expresso por Mitchell.

Em suma, a seguinte investigação irá partir da obra de Arthur C. Danto, de forma a explorar a sua investigação na área da filosofia da arte e estética, possibilitando assim uma posterior investigação no que o autor apelida de Art of Disturbation, a qual existe num ponto marginal à arte contemporânea, mas também à arte ocidental desde o Gótico. A partir destas obras de arte e dos seus objectivos, é possibilitada a investigação das origens ritualistas da obra de arte e como o carácter feiticista da arte se manteve ao longo da sua história. Assim, e retornando sempre a Danto, pretende-se explorar e evidenciar o papel do ritual e da magia no *Artworld* ocidental, e de que forma este aspecto influencia de forma substancial a definição de arte.



## I - Transfiguração pela Interpretação

A grande distinção entre uma obra de arte e “mero objecto comum” é, como será demonstrado, a relação de interpretação artística que o auditório estabelece com a obra. Neste ponto Danto poder-se-ia aproximar de uma teoria funcionalista, no sentido em que seria arte o que tivesse a função de estabelecer uma relação de interpretação com o auditório. No entanto, esse não será o caso já que, sendo esse o momento singular de transfiguração do objecto comum em obra de arte, ela requer outras condições para a sua classificação final como obra de arte.

O autor, cujo termo *Artworld* foi crucial para a discussão filosófica acerca da natureza da arte, não se estabelece, no entanto, como um institucionalista. A sua filosofia da arte, e como será explorado de forma aprofundada nos capítulos seguintes, não se esgota no contexto cultural e artístico que caracteriza o *Artworld*, mas antes por um conjunto de condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes que incluem características do objecto – ou acção – artístico, não só na sua condição material, mas também na sua relação individual com o auditório.

Assim, estabeleceremos no seguinte capítulo essas condições, que serão o “ser sobre algo” do objecto ou, nas palavras do autor, o *Aboutness*<sup>1</sup>; o modo de apresentação da obra, que se separa em estilo do artista, bem como o contexto temporal e espacial imediato do objecto; a expressão retórica, que reflecte a gramática própria a cada forma de arte e permite, em última instância, a interpretação; o *Artworld*, que se refere ao contexto histórico de uma teoria da arte; e, por fim, a interpretação, que resulta destes aspectos e resulta na transfiguração do objecto em obra de arte.

### II - O *Aboutness*

Numa primeira instância Danto afirma que é uma das condições para ser Obra de Arte a característica de ser-sobre-algo, ou *Aboutness*.

Dado o contexto em que o autor propõe esta condição, poderá parecer estranha esta proposta, avaliando pelas vanguardas em vigor. Há muito que a arte abstracta fazia parte do léxico comum das galerias, e a arte conceptual aparentava ser “sobre nada”, ou

---

<sup>1</sup> As expressões “Artworld” (mundo da arte) e “Aboutness” (ser sobre algo) são usadas por Arthur C. Danto no contexto específico da sua filosofia da arte, com significados diferentes do que a sua tradução directa poderia indicar. Nesse sentido, de ora em diante, estes dois termos serão utilizados em inglês, tal como utilizados pelo autor.

auto referente. Desde o Impressionismo que a *mimésis* deixa de ser padrão das artes visuais, e o movimento mais importante para a reflexão do autor – a arte pop – poder-se-ia resumir a uma consequência dos *ready-mades* de Duchamp que, tal como o nome indica, não se referiam a um outro objecto mas eram eles a sua própria referência.

Contudo, e como o próprio autor reflecte:

“Uma maçã não afirma, por hábito, que é apenas uma maçã.”<sup>2</sup> (Danto, Arthur, 2001, p. 87)

Assim, tem de ser uma condição para uma obra de arte o afirmar algo, que seja em alguns casos, que a obra de arte é apenas aquilo que é, como seria se, por exemplo, essa mesma maçã fosse utilizada por Duchamp como um *ready-made*. Invariavelmente, essa mesma maçã poderia propor outras considerações, dependendo do seu tratamento e exposição, mas essa característica refere-se ao modo de apresentação, que só será individualizado num próximo capítulo.

Independente de essas reflexões, por ser obra de arte, o artefacto afirma algo sobre algo. Tem um sentido, mesmo que não uma referência real ou passível de ser entendida numa observação imediata.

*Action Painting*, por exemplo, tornada famosa por Jackson Pollock teria como referência a acção de pintar, e cada obra teria uma afirmação sobre esse acto, que poderá ser descoberto através da interpretação, pelo estilo do artista, e pelo contexto histórico-artístico da obra, pontos essenciais para que uma obra de arte o seja, que serão, ainda, individualizados.

Uma vez que o *Aboutness* de um artefacto nunca será suficiente para que este seja uma obra de arte, ter-se-á de avaliar as outras condições necessárias para que uma obra de arte o seja, sendo a seguinte, o modo de apresentação.

## **I.II - Modo de Apresentação**

Uma das características para que um objecto seja obra de arte é, como visto, o modo de apresentação. Numa obra de arte, ao contrário de meros artefactos, é por si próprio relevante e não um aspecto do acaso ou de prática quotidiana, é também um dos

---

<sup>2</sup> “An apple does not commonly assert that it is just an apple.”

factores fundamentais para que o autor possa afirmar que a distinção em questão não tem que ver com estética.

Para clarificar a importância do modo de apresentação, Danto evidencia o quadro *Portrait of Madame Cézanne*, de Lichtenstein.

Em modo de contexto, em 1943 Erle Loran publica um livro intitulado *Cézanne's Composition* que, entre outras imagens, apresenta um diagrama de estudo da composição do quadro *Portrait of Madame Cézanne*, pintado por Cézanne entre 1885 e 1887. Este diagrama será composto por uma silhueta da modelo, acompanhado pelas linhas mestras da obra bem como uma legenda destas, de modo a que, em texto, se pudesse dividir a obra em partes, sem considerar a relevância expressiva do traço do pintor francês.

Em 1962, Lichtenstein expõe *Portrait of Madame Cézanne*, que se apresenta não como um fac-símile da obra de Cézanne, mas sim do diagrama de Loran, publicado quase vinte anos anterior, mas ainda relevante dentro do meio académico.

Esta obra de Lichtenstein é particularmente relevante na distinção entre obra de arte e mero objecto, mas não único. Aliás, Warhol já havia protagonizado esta diferença com *Campbell Soup*, ou mesmo Duchamp já o havia feito com os *ready-mades*. No entanto, a propósito de Lichtenstein, uma das diferenças entre o mero objecto e a obra de arte é posto em evidência, o modo de apresentação é relevante nesta obra, e não no diagrama. Citando Danto:

“As únicas características relevantes do diagrama são a organização e a ausência de cada um dos pontos nas linhas que os atravessam. A grossura da linha, a sua cor e intensidade, o tamanho absoluto do diagrama, etc... não importam... para o esboço, isto não é verdade. Qualquer engrossar e adelgar da linha, a sua cor, o seu contraste com o fundo, o seu tamanho, mesmo a qualidade do papel – nada disto é irrelevante.<sup>3</sup>”

(Danto, Arthur, 2001, p. 141)

Nesta obra, o modo de apresentação é directamente responsável pelo caminho até à interpretação da obra, e a sua transfiguração em obra de arte através deste

---

<sup>3</sup> . “The only relevant features of the diagram are the ordinate and absence of each of the points in the center of the line passes through. The thickness of the line, it's color and intensity, the absolute size of the diagram, etc... do not matter... For the sketch, this is not true. Any thickening of thinning of the line, its color, its contrast with the background, its size, even the qualities of the paper – none of this is ruled out

processo. Enquanto o diagrama é um utensílio pedagógico, e assim sendo, exclui importância à técnica da sua concepção, redireccionando essa importância para o índice educativo; a obra de Lichtenstein põe em relevo a importância do modo de apresentação, permitindo o processo cognitivo do espectador de identificação do *Aboutness* da obra, já mencionado no capítulo anterior. É porque a obra tem os elementos estéticos que tem que ela o é, mesmo que esses elementos estéticos sejam idênticos a algo que não é obra de arte.

O apelo à estética não é, então, significativo como característica essencial e necessária da obra de arte, enquanto o modo de apresentação, é. Podendo este fazer uso da estética para os seus fins.

“Qualquer representação que não obra de arte pode ter o seu paralelo numa que o é, a diferença está no facto de que a obra de arte utiliza a forma como a não-obra-de-arte mostra o seu conteúdo para afirmar algo acerca de como o conteúdo está demonstrado.”<sup>4</sup>

(Danto, Arthur, 2001, p. 147)

A diferença entre o diagrama e a obra de Lichtenstein não está nas suas diferenças ou similitudes. Por exemplo, poder-se-ia afirmar que *Portrait of Madame Cézanne* é de uma escala superior à do diagrama, mas esta mesma afirmação poderia ser contradita pelo seu reverso, igualmente verdadeiro: o diagrama é de uma escala inferior à da obra de Lichtenstein. A diferença entre as duas representações surge na afirmação implícita nessa escala, e enquanto o tamanho da obra é relevante para Lichtenstein, e reverte para o *Aboutness* e retórica da obra, o tamanho do diagrama é relevante apenas pela facilidade de a representar num livro.

Mas se até agora temos tratado o modo de apresentação como uma característica intra-estrutural da obra de arte, ter-se-á de questionar a relevância desta característica da obra de arte de uma perspectiva mais abrangente.

Longe de se querer identificar com a teoria institucionalista que, explicada por Danto, afirma que “é arte o que é designado pelos *snobs* pretensiosos do *Artworld*”<sup>5</sup>, é

---

<sup>4</sup> “Any representation not an artwork can be matched by one that is one, the difference lying in the fact that the artwork uses the way the nonartwork presents its content to make a point about how that content is presented.”

<sup>5</sup> “that is art which is so designated by the effete snobs of the artworld.”

necessária a consideração da questão se o meio em que a obra é apresentada é, ou não, relevante para que um artefacto seja obra de arte.

Nesse sentido, ter-se-á de, em primeiro lugar, perceber de que modo o *médium* escolhido pelo artista é relevante para a interpretação e, através dela, a transfiguração de um objecto em obra de arte.

É evidente que, abrangendo o conceito de arte formas tão distintas como música, literatura, cinema, pintura, escultura, etc..., e não esquecendo arte-multimédia que pretende quebrar a fronteira destas categorias, unindo mais do que uma delas numa única obra de arte singular, cada uma das obras terá de ser analisada por meios inerentemente associados ao suporte escolhido.

Se, voltando à obra já referida de Lichtenstein, a grossura do traço em cada ponto é determinante e afirma algo sobre a própria obra, já isto não acontece num texto de literatura. A grossura da letra é, fora a facilidade de leitura, irrelevante para a obra, ou a sua interpretação. Do mesmo modo, a pintura nunca poderá ter uma narrativa, ainda que possa figurar um momento da narrativa, nem pode ser visto pela sua melodia, já que esta é inexistente, ao contrário do que acontece em música.

Ao escolher um determinado formato, o artista está, nessa mesma decisão, a esboçar o modo de apresentação, e a determinar a relevância de um ou outro atributo para a interpretação que o auditório fará do artefacto, e se este será, ou não, uma obra de arte.

Este aspecto do artefacto está intimamente ligado com o modo de apresentação contido na própria obra. Se a grossura do traço ou a cor, por exemplo, é relevante no quadro de Lichtenstein e não no diagrama de Loran, estas características põem-se em evidência também pelo contexto espacial em que são expostos. É por este contexto espacial que se determina, já na interpretação, a relevância deste ou outro atributo da representação, se a grossura é um elemento estético relevante – ou não – na obra de arte ou se é um acompanhamento visual pedagógico que não afirma nada sobre a representação, mas apenas sobre o significante – neste caso, o quadro de Cézanne e como ele decide representar o modelo. Nesse sentido, o diagrama de Loran pode ser avaliado como verdadeiro ou falso, já que é, exclusivamente, uma afirmação que utiliza um meio visual para mostrar o seu ponto. Ao escolher o diagrama impresso em livro como *médium* da sua análise, Loran está-se a expor a um juízo de verdade. A obra de Lichtenstein, no entanto, está a fazer uma afirmação expressiva com uso de retórica – característica das obras de arte que será analisada a fundo no próximo capítulo.

Mesmo que intencionado, a obra pode nunca chegar a ter interpretação artística por parte de um auditório, não havendo um modo de apresentação contextual adequado e, no entanto, independente da decisão consensual de mestres do *Artworld*.

Assim, e de forma a esgotar este tema, a tese de Danto pode ser apoiada pela filosofia de Heidegger.

Numa carta a Marielene Putscher, Heidegger exprime-se acerca da obra de Rafael, *Madonna Sixtina*.

Nesse texto, exposto na sua integridade no artigo de Irene Borges Duarte, *Heidegger: A obra de arte como epifania*, de onde se fará a seguinte análise, o autor expõe o leitor a uma preocupação com a afirmação que diz “que a Sixtina não está ligada a nenhuma igreja, não requer nenhuma instalação determinada.”

Esta preocupação, ainda que desenvolvida dentro da especificidade de uma filosofia Heideggeriana, aponta, astutamente, para um ponto fulcral da definição de Arte de Danto - O Modo de Apresentação.

A tese de Danto é, como visto, que ao contrário de meras coisas, o modo de apresentação da obra de arte diz algo acerca do conteúdo. Consequentemente, mudando o modo de apresentação, e tomando-o, como o faz o autor, como corpo ontológico da obra de arte, esta será desfigurada, e o seu ser como obra de arte possivelmente posto em questão.

Heidegger, ainda que possivelmente discordando da afirmação referida, confirma, no entanto, que a frase está certa quando pensada esteticamente, ainda que não haja verdade autêntica na afirmação – ponto que Danto discordaria. Não pelo que choca Heidegger, mas porque pensar esteticamente uma obra de arte não é meramente sensorial, mas sim uma acção cognitiva, pelo que, uma mudança no modo de apresentação da Sixtina seria profundamente relevante para um pensamento estético acerca da mesma. Para Danto, a “verdade autêntica” que Heidegger menciona identificar-se-ia com o interpretar artisticamente a obra.

O modo de apresentação constitui, pois, a maneira de ver a imagem. Comparando de forma análoga o modo de apresentação da obra mencionada e uma obra hipotética: um mapa situado numa exposição; o segundo será ontologicamente distinto de um mapa situado numa loja de conveniência em todos os aspectos formais idêntico. Não porque tenha qualquer particularidade formal, ou porque a instituição museu o aceitou como obra de arte, mas porque a relação do auditório com o artefacto em

questão se distingue substancialmente de um caso para o outro. Na exposição poderia ser relevante, por exemplo, a paleta de cores utilizadas para distinguir os vários continentes, enquanto no mapa da loja de conveniência o papel das cores é, unicamente, a boa compreensão dos continentes existentes mundialmente.

Na exposição, as cores poderiam ser relevantes exactamente porque a obra é, como já visto, sobre algo, apresentado de forma retórica, que o auditório tenta decifrar e usufruir, e nesse sentido, o modo de apresentação de um determinado objecto permite a identificação dos pontos fulcrais à interpretação.

Para Heidegger, e utilizando terminologia própria, a mudança do modo de apresentação que, neste caso da Madonna Sixtina, se dá tanto no espaço de contemplação como na materialidade da pintura (ela foi alongada posteriormente ao seu momento de concepção por Rafael), serve apenas de “sedimentação histórica”, que encobre o aparecer verdadeiro da imagem, tornando-a “quadro”.

Ainda que uma das características necessárias para que o artefacto seja obra de arte, o modo de apresentação, tal como o *Aboutness* da obra, não esgota a natureza da obra de arte, sendo complementado ainda pela expressão retórica da obra, à qual está a serviço. Assim, esta terá de ser analisada individualmente.

### **I.III - Expressão Retórica**

Como visto, as obras de arte necessitam de ser-sobre-algo, ou ter um *Aboutness*. Sendo assim, e para mostrar a sua referência, ao contrário do que acontece nos objectos quotidianos, o modo de apresentação da obra de arte é, ela própria, essencial para marcar este ponto. Mas se a relevância do modo de apresentação é necessária para que a obra de arte o seja, e se ao fundo do túnel está a transfiguração do objecto através da interpretação, o modo de apresentação é relevante no sentido em que a sua utilização serve o *Aboutness* da obra. Neste ponto, Danto apresenta o uso da Expressão Retórica como outra condição necessária para a transfiguração.

Assim, o autor apresenta-nos algumas premissas úteis para a definição de expressão retórica:

“Como uma prática, a função da retórica é influenciar o auditório de um discurso a tomar uma determinada atitude para com o objecto desse discurso: que o auditório veja esse objecto sob uma determinada luz. [...]

Estou a supor que a caracterização da retórica que estou a esboçar atravessa as distinções entre palavra e imagem. E estou a supor que em ambos os casos que a causa de uma atitude perante o que está representado é intencional.”<sup>6</sup>

(Danto, Arthur, 2001, pp. 165/ 166)

Com estas bases, pode-se perceber a importância da retórica numa obra de arte. Ao fazer uso da expressão retórica o artista deixa de estar simplesmente a mostrar o *Aboutness* da obra, mas também a informar o seu ponto de vista sobre o mesmo. Mesmo que, por exemplo, se trate de uma pintura hiper-realista, que se proponha a não mostrar opinião sobre o modelo, o modo de apresentação da obra vai estar a ser modelado de forma retórica de modo a propor essa mesma abordagem, tentando afastar uma interpretação que visse nesse modelo, por exemplo, o expoente estético alcançável pela técnica hiper-realista.

Nesse sentido, é imperativo perceber como é que funciona esse uso da retórica, para que esta complete o seu objectivo de seduzir o auditório do ponto de vista pretendido pelo autor.

A retórica, ao contrário do silogismo, não se designa à partilha de uma crença – justificada ou não – numa determinada afirmação. Com o uso da retórica, não se propõe, por exemplo, que o auditório deva observar *Le Désespéré* de Gustave Courbet (1843-1845) e chegue à conclusão de que o modelo está desesperado, ou que seria justificado, dadas as condições, sentir-se desesperado ao observar o auto-retrato do pintor, como homem desesperado. Quem faz utilização da retórica na obra de arte, propõe-se a fazer o auditório *sentir* essa emoção, mesmo que não a consiga identificar claramente, bem como convencer o auditório do seu ponto de vista, fazendo uso da emoção pela qual os guiou. (Danto, Arthur, 2001, p. 169)

Neste sentido, e de forma a gerar essa emoção no auditório, o artista não se compromete a convencer com a sua obra, mas sim prepara as condições necessárias para que o auditório se possa convencer a si mesmo. O artista que faz uso da retórica tem o papel de apoiar o processo cognitivo de desvendar o sentido da obra, tornando a

---

<sup>6</sup>“As a practice, it is the function of rhetoric to cause de audience of a discourse to take a certain attitude toward the subject of that discourse: to be caused to see that subject in a certain light. [...] I am supposing that the characterization of rhetoric I am sketching cuts across a distinction between words and pictures. And I am supposing in both cases that the causation of an attitude toward what is represented is intentional.”



mensagem pretendida uma conclusão do próprio observador – ao invés de fazer uma afirmação, o artista propõe ao auditório chegar a essa mesma conclusão.

Assim, os recursos estilísticos mais evidentes são a metáfora e o entimema, já que requerem uma premissa oculta, cuja revelação é central à interpretação. A metáfora, tal como a comparação, motiva a experiência da percepção do traço em comum entre duas figuras. Por exemplo, quando um quadro apresenta Napoleão vestido de Imperador Romano Augusto, um público conhecedor da moda de ambas as épocas identifica a impossibilidade de Napoleão ter, de facto, usado tais vestimentas ou até de serem a mesma pessoa; apercebendo-se, então, de que se trata de uma metáfora. A partir daí, o recurso estilístico impele o auditório a resolver o problema gerado: Quais os atributos que ambos as figuras históricas partilham. Por exemplo, “dignidade, autoridade, grandeza, poder e eternidade política.” (Danto, Arthur, 2001, p. 167)

A pintura informa, de forma ditatorial, que a personagem representada tem atributos da outra, e indica os atributos pretendidos. Mas apenas o auditório conclui esses atributos, sentindo-os, e assim, é apelado ao significado da obra.

Mas informa-nos Danto, no entanto, que é o entimema o recurso estilístico mais recorrente e eficaz.

Como recurso estilístico, um entimema é um silogismo onde a premissa ou a conclusão são ocultas. O entimema funciona quando o termo invisível é uma verdade óbvia, ou vista como uma verdade óbvia, algo que o observador possa completar e compreender sem particular esforço cognitivo.

Assim, quem expõe o entimema deliberadamente permite ao leitor tirar as suas próprias conclusões do silogismo apresentado, sendo que essas conclusões são, no entanto, aquelas que qualquer pessoa tiraria.

Quem faz uso deste recurso estilístico tem, então, de alguma forma guiar o auditório para o termo pretendido, sem que este se aperceba que está a ser guiado. Para o auditório, aquele termo é óbvio, e nesse sentido não foi preciso guia, o auditório coopera com quem expõe o recurso estilístico, sendo “esta cooperação é exactamente o que dá força ao entimema: como o próprio auditório contribui para a defesa da tese que lhe é dirigida, assume-a mais facilmente como verdadeira, dispondo-se a incorporá-la no seu sistema de crenças.” (Paula Mateus, A natureza da arte, pg. 94)

Danto conclui, sobre o entimema:

“É pedagógico observar o quão pouco o Iago diz quando, de forma astuta, permite a Othelo levar-se a si mesmo à loucura por ciúmes.”<sup>7</sup>

(Danto, Arthur, 2001, p. 170)

Assim, e à luz da metáfora e do entimema e do seu efeito no auditório, pode-se, mais uma vez, recuperar o exemplo do quadro de Lichtenstein já apresentado em secções anteriores.

No caso do diagrama de Loran, não existe recurso estilístico em acção. O diagrama pretende, apenas, guiar os olhos de quem observa o quadro de Cézanne. O Quadro de Lichtenstein, por outro lado, apresenta uma metáfora, semelhante à de Napoleão trajado como um Imperador Romano. O modelo, tal como Napoleão, não é substituído, mantém a sua identidade. No entanto, o modelo é desta vez iluminado por um outro ponto de vista. Ao contrário do que Cézanne faz, a modelo é desta vez vista como um diagrama. O modelo estar exposta como um diagrama é reflexo de uma afirmação sobre o olhar do artista, o olhar do artista como um olhar que esquematiza o mundo. Referindo o papel persuasivo dos recursos estilísticos, pretende-se que o auditório sinta esta esquematização do mundo (pelo o qual o artista afirma passar). Se o auditório sentir e não, apenas, souber que devia sentir essa esquematização ou que é esse o propósito do artista, então o recurso estilístico terá sido utilizado com sucesso.

É de salientar, no entanto, que para Danto a metáfora mais eficaz é aquela que põe o próprio auditório como um dos termos da metáfora, como acontece comumente em artes narrativas, onde se supõe do auditório que se veja à luz de uma das personagens. É ver-se, por exemplo, como Anna Karenina, sentir-se Anna Karenina, ser – até – Anna Karenina. A obra torna-se metáfora para a vida do leitor, e esta é transfigurada pela metáfora, e pela experiência dela.

Os recursos estilísticos, como já mencionado ainda que brevemente, requerem um conhecimento prévio da linguagem, costumes, e história da metáfora (por exemplo) a ser feita. No caso de Napoleão vestido como um Imperador Romano, Danto diz-nos:

“Napoleão como imperador romano é uma metáfora visual apenas para aqueles que sabem como Napoleão, no geral, se vestiria; sabem que seria historicamente errado Napoleão

---

<sup>7</sup> It is instructive to observe how little Iago says when he skillfully clears a space for Othello to drive himself mad with jealousy in.”

vestir-se dessa forma; sabem que os imperadores romanos ter-se-ão vestido dessa forma, e assim sucessivamente.”<sup>8</sup>

(Danto, Arthur, 2001, p. 171)

Não só é necessário o auditório perceber estas incoerências, como é talvez mais crítico que ele solucione essas questões pela metáfora, ou corre o risco de identificar a obra como uma pintura fiel de um baile de máscaras, no qual Napoleão se vestiu de Imperador Romano, que teria um significado diferente daquele pretendido pelo utilizador do recurso estilístico, eliminando o próprio recurso.

Por outro lado, adverte-nos Danto, que perceber uma metáfora tem mais que ver com competência cultural do que competência linguística. Deparemo-nos com a frase metafórica “O sangue dele está a ferver” e com a frase não metafórica “A água está a ferver”. No segundo caso, o “estar a ferver” pode ser substituído por “atingiu os cem graus Celcius positivos”, sem que isto cause confusão na compreensão da frase. O sinónimo funciona na frase não metafórica mas isso não acontece necessariamente com a metáfora. Admitindo que o sangue teria o mesmo ponto de ebulição que a água, a primeira frase também deveria poder ser substituída por “O sangue dele atingiu os cem graus Celcius positivos” mas esta frase está menos disponível à interpretação como metáfora do que a original, já que esta já tem uma história na cultura que se aproxima, se não é mesmo, um “cliché”, e é imediatamente percebida como metáfora – o leitor já não se sente disposto a interpretar a frase literalmente, e percebe-a como um relatório de autópsia.

Do mesmo modo, as metáforas visuais vivem da sua conexão com a história da sua arte. Por exemplo, a representação famosa de estrelas em torno da cabeça conectadas por linhas curvas, comum em banda desenhada, é rapidamente identificável como metáfora para um desmaio na banda desenhada ocidental, mas pode não o ser na banda desenhada oriental. Mas a representação de sangue no nariz de uma personagem para demonstrar exaltação e interesse sexual por outra personagem apenas recentemente pode ser identificado por um auditório ocidental, embora seja tão cliché para um auditório japonês quanto as estrelas sobrevoando a cabeça para um auditório ocidental.

---

<sup>8</sup> “Napoleon as Roman emperor is a visual metaphor only for those who know how in general Napoleon would have dressed, know that it was historically wrong for Napoleon to have dressed that way, know that Roman emperors were supposed to have dressed that way, and so on.”

Até recentemente, o público ocidental de banda desenhada japonesa poderia identificar aquela personagem como tendo hemofilia.

É a partir desta realização acerca dos recursos estilísticos que Danto apresenta qual o papel do crítico. O crítico é aquele que apresenta ao auditório o contexto necessário para ele próprio compreender os recursos e a obra. Se o crítico explica, ao invés de indicar a direcção necessária à interpretação, a obra falha. O crítico que explica a obra está a tirar o auto-convencimento necessário ao sucesso do recurso estilístico, por outro lado, aquele que não identifica o contexto da obra impede a percepção da metáfora, por exemplo, da rhino-hemorragia, por um auditório ocidental.

O crítico pode, também, explicar os detalhes técnicos da obra, o estilo ou a história do artista, mas essencialmente, ele aponta a venda retórica, sem a desvendar. *O crítico é aquele que mostra o Artworld.*

#### **I.IV - Artworld**

Para explicar o *Artworld*, é necessário voltar à pergunta que origina o problema da definição de arte: Como distinguir um objecto do quotidiano de uma obra de arte?

Num momento da história de arte onde os *ready-mades* de Duchamp são, ainda que por definição sejam indistinguíveis de objectos do quotidiano, universalmente aceites como obras de arte; o que faz deles uma obra de arte?

De forma semelhante, e a obra predilecta de Danto para esta discussão, o que distingue uma caixa de Brillo do supermercado das caixas de Brillo criadas pelo Warhol?

Estas questões estão já, em parte, respondidas nas secções anteriores, o modo de apresentação, a expressão retórica e o *Aboutness* de uma obra são todos elementos necessários para esta distinção, mas como visto, insuficientes. Estes elementos, ainda que constituam uma parte fundamental da obra de arte, não permitem, por eles mesmo, a identificação deles pelo auditório. A expressão retórica, por exemplo, pode não ser identificada, do mesmo modo que o modo de apresentação pode não ser identificável a um primeiro olhar, exactamente pela similitude visual dos objectos em questão.

Como visto, a identificação de uma obra de arte não tem que ver com propriedades estéticas, sensíveis, mas sim que ver com os invisíveis, as propriedades que os sentidos humanos não conseguem perceber.

Brillo Boxes, de Warhol, são indistinguíveis ao olhar, mas o toque seria suficiente para perceber que são feitas de madeira pintada, e não de cartão impresso como aquelas industrializadas. Mas como Danto afirma em *Artworld*:

“Na verdade, os trabalhadores da Brillo poderiam, com um ligeiro aumento no custo de produção, construir as suas caixas de madeira sem que estas se tornassem obras-de-arte, e o Warhol poderia construir as suas de cartão sem que elas deixassem de ser arte<sup>9</sup> (Danto, Arthur, 1969, p. 580)

Se a diferença estivesse na manufatura da obra de Warhol, então os *ready-mades* de Duchamp não seriam obras de arte. É este o problema que Danto na sua filosofia da arte se coloca. De atentar, que a questão não é se a obra de Warhol é boa ou má arte, se tem valor estético, artístico ou económico, mas simplesmente porque é arte em primeiro lugar.

Em *Works of art and Mere Real things*, Danto oferece como exemplo hipotético de obra de arte uma obra intitulada de *Mirror* – “Espelho” em Português – do autor J. A obra é apresentada numa exposição e devidamente identificada. O guia da exposição explica que a obra foi inspirada pelos recentes estudos de J nas teorias que definem arte como imitação mas, ironicamente, o espelho em si não é imitação de nada, é literalmente um espelho.

A questão a ser feita é: porque é que *Mirror* é uma obra de arte? Como visto, não tem que ver com a imitação da realidade – tanto que a obra não o faz.

Uma das hipóteses seria que o artista ou o curador de arte teria afirmado que se trata de uma obra de arte, como uma espécie de “frase de Midas” que faria a transfiguração de um objecto comum numa obra de arte – a teoria institucional da definição de arte levada ao seu extremo. Mas facilmente se torna óbvio que não é o caso revendo a história da arte. Alterando esta situação hipotética para que ela ocorra numa outra época histórica, por exemplo, no século XVIII, e que J propunha que a *Mirror* fosse exposta no Salon de Paris, explicando que se trata de uma obra de arte e a fundamentava teoricamente a obra, como o guia do século XXIII faria. Neste caso, a sua palavra nada significaria. Nestas circunstâncias a obra não seria uma obra de arte. O

---

<sup>9</sup>. ” “In fact, the Brillo people might, at some slight increase in cost, make their boxes out of plywood without these becoming artworks, and Warhol might make his out of cardboard without their ceasing to be art.”

contexto histórico, cultural, artístico, não o permitiria, e é nesse ponto, exactamente, que Danto apresenta o *Artworld* (mundo da arte):

“Ver algo como arte requer algo que o olho não pode distinguir – uma atmosfera de teoria da arte, um conhecimento da história da arte: Um *Mundo da Arte*.”<sup>10</sup> (Danto, Arthur, 1969, p. 580)

De modo a explicar o papel das teorias de arte na identificação da obra como tal, Danto apresenta, a título de exemplo, uma teoria hipotética que inclui dois predicados e a sua negação: “É uma obra figurativa.”, “É uma obra expressionista.”, “Não é uma obra figurativa.”, “Não é uma obra expressionista.”

Aplicando esta teoria, fica-se com quatro possíveis estilos de pintura:

- É uma obra figurativa e expressionista.
- É uma obra figurativa e não expressionista.
- Não é uma obra figurativa e é uma obra expressionista.
- Não é uma obra figurativa nem expressionista.

A cada uma destas situações corresponde um exemplo já existente no *Artworld* actual. Por ordem idêntica:

- Fauvismo
- Ingres
- Expressionismo Abstracto
- Abstraccionismo *Hard-edge* (de contornos marcado)

Esta hipótese do funcionamento das teorias artísticas contempla a evolução do *Artworld*. Ao adicionar um novo predicado, a quantidade de estilos disponíveis no *Artworld* aumenta na proporção  $2^n$ , sendo “n” o número de predicados artisticamente relevantes. Assim, se a estes dois predicados mencionados e as suas negações adicionarmos o predicado “É arte tribal” e a sua negação, o mundo da arte passaria a contemplar oito estilos diferentes.

De atentar, é o facto de certas obras passarem a sê-lo retroactivamente. Depois do período rosa de Picasso, o artista entrou no período africano, marcadamente identificável pela influência do autor por máscaras e outros objectos ritualistas de origem africana, trazidos para França na sequência da expansão do país para territórios

---

<sup>10</sup> “To see something as art requires something the eye cannot decry- an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld”

subsarianos. Essas máscaras teriam estado expostas em museus etnográficos aquando da produção de *Les Demoiselles d'Avignon*, considerada uma das obras-primas do pintor.

Como consequência do interesse de Picasso (entre outros artistas) por estes artefactos, e a influência retirada dos mesmos, estes objectos de origem tribal subsariana foram relocados para museus de arte, onde hoje são identificados como tal.

Como Danto afirma em *The Artworld*:

“Tanto hoje como desde sempre, as teorias artísticas têm o papel de tornar o Mundo da Arte, e a arte, possíveis. Seria impossível, acho eu, ocorrer aos pintores de Lascaux que eles estavam a fazer arte naquelas paredes. A menos que existissem estetas Neolíticos.”<sup>11</sup>

(Danto, Arthur, 1969, p. 581)

Do mesmo modo, o famoso busto de Modigliani, *Tête*, dificilmente teria entrado no mundo da arte num outro momento histórico, atendendo às suas semelhanças às máscaras de origem africana excepto, talvez, como um objecto de decoração. Mas com a sua introdução, o mundo da arte pode receber outras obras, novas, ou retroactivamente.

Em suma, o *Artworld* precisa de estar preparado para cada novo predicado artisticamente relevante, permitindo a entrada de novos estilos, e a inclusão de artefactos anteriormente indiferentes para o mundo da arte. A estes, existe uma transfiguração através da recém-adquirida possibilidade de interpretação artística.

## I.V - Interpretação

As obras de arte são formadas pelas condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes já investigadas nas secções anteriores e pela interpretação. Em suma, para que um artefacto seja uma obra de arte e não um objecto do quotidiano, necessitam de ter um *Aboutness*, uma Expressão Retórica, um Modo de Apresentação relevante e fazer parte de um *Artworld* formado pela história e teorias artísticas. Mas de todas essas condições, a Interpretação é a condição que mais se afirma, isto porque é o momento último da transfiguração do artefacto em obra de arte.

---

<sup>11</sup> “It is the role of artistic theories, these days as always, to make the Artworld, and art, possible. It would, I should think, never have occurred to the painters of Lascaux that they were producing art on those walls. Not unless there were Neolithic aestheticians.”

Ainda que Interpretação não seja condição única da obra de arte, até porque outros objectos são alvos de interpretação (se não todos), ela afirma-se distinta da interpretação dos objectos do quotidiano.

Uma interpretação artística.

Resta perceber exactamente onde está a diferença entre uma interpretação e uma interpretação artística.

Para perceber esta distinção, é relevante voltar aos exemplos apresentados no capítulo anterior a propósito do *Artworld*, entre eles, a obra hipotética *Mirror*. Ao contrário do que formulado anteriormente, depois do sucesso anterior de J, o autor é convidado a expor a obra fora da sua terra natal. Para que isso aconteça, a obra precisa de ser transportada por navio para outro continente. No transporte para o museu, os encarregados do transporte das obras, levam *Mirror* para a arrecadação do museu, e não para o local da exposição, como estava combinado acontecer. Como afirmado a propósito de um exemplo semelhante: “Não poderemos dizer que a interpretação é falsa, uma vez que a obra é [espelho]. Todavia, esta interpretação não permite identificar o objecto como arte.” (Mateus, Paula, 2008, pg 98)

Este tipo de situações pode ocorrer e, de facto, já aconteceu, com a obra predilecta de Danto para o seu pensamento em filosofia da arte. Ao serem transportadas dos Estados Unidos da América para uma exposição no Canadá, a obra *Brillo Boxes* de Warhol foram paradas na alfândega. As autoridades, não reconhecendo a obra como obras de arte, mas antes como vulgar mercadoria, não queriam aceitar a obra como isenta de taxas alfandegárias, taxas inexistentes em obras de arte. Neste sentido, as autoridades chamaram um especialista, Charles Confort, director da Galeria Nacional do Canadá que, efectivamente, não considerou *Brillo Boxes* uma obra de arte.

Tal como no exemplo anterior, a obra não foi identificada, nem interpretada, como obra de arte. Tanto para os agentes alfandegários como para Charles Confort, o artefacto não foi uma obra de arte. Nunca chegou a haver transfiguração.

A interpretação artística, que leva à transfiguração do artefacto em obra de arte, começa, em primeiro lugar com o predicado “ser” – problema já trabalhado, em parte, no capítulo a propósito da expressão retórica.

Danto exemplifica esta questão através de um quadro de Bruegel, *Paisagem com a Queda de Ícaro*. Neste exemplo, Danto imagina-se acompanhado por um amigo no museu quando se depara com a obra de Bruegel. Por serem ambos puristas, e acreditarem que o quadro deve falar por ele mesmo, nenhum dos membros do público



atenta no nome do quadro, quando reparam no pormenor das pernas de Ícaro fora de água, já após a sua queda.

Se, como Danto afirma, “Interpretar uma obra [de arte] é propor uma teoria sobre o que a obra trata, qual o seu assunto”<sup>12</sup> (Danto, *Transfiguration* pg 119), o modo de observação escolhido por Danto e o seu colega no exemplo anterior, dificilmente terá uma interpretação adequada ao título da obra.

As pernas de Ícaro não poderão ser identificadas com aquelas da figura mitológica. O quadro aparenta ser meramente uma paisagem. Ou talvez, porque o auditório conhece outras obras de Bruegel, poderia relacionar a obra com o quadro “Provérbios Neerlandeses” e interpretar na obra a representação do provérbio “E o agricultor continuou a cultivar...”. Neste caso, as pernas seriam talvez de um pescador que se afogava, enquanto o agricultor continua o seu trabalho diário, ignorando a dor do outro. Não que esta interpretação seja errada, ela apresenta-se coerente com a obra do artista, bem como com o modo de apresentação da obra e a sua retórica, mas ela estará incompleta, no sentido em que não permite identificar todos os elementos relevantes da obra, pondo-os em segundo plano. O sol, nesta interpretação, tem apenas importância estética, ou talvez sirva de elemento realista que indica os horários do agricultor.

Sabendo que as pernas são de Ícaro, no entanto, o sol terá um papel mais relevante na narrativa a ser criada da pintura. Se o sol não estivesse lá, Ícaro também não estaria. O próprio provérbio holandês recebe uma nova intensidade com o conhecimento de que se trata de Ícaro, dada a tragédia do próprio mito. Se as pernas de Ícaro forem identificadas como alguém que nada ou ainda está a pescar no momento que a obra representa, então nem o provérbio será possível identificar.

“No contexto de identificação artística, o acto simples de identificar um elemento tem a consequência de impor uma série de outras identificações que resistem ou caem com a primeira. Tudo se move como um.”<sup>13</sup>  
(Danto, Arthur, 2001, p. 119)

Em todo o caso, a interpretação começa pelo título, já que este direcciona a estrutura da obra que, como visto, pode ser diferente dependendo dos elementos identificados. A interpretação é, antes de mais, um elemento ontológico da obra de arte.

<sup>12</sup> “To interpret a work is to offer a theory as to what the work is about, what its subject is.”

<sup>13</sup> “In terms of artistic identification, simply to identify one element imposes a whole set of other identifications which stand or fall with it. The whole thing moves at once.”

Interpretar uma obra sem o seu título é não ter em conta o modo de apresentação da obra, ou pelo menos, não ter em conta todos os seus elementos. Se não ver o modo de apresentação como relevante é não identificar o artefacto como obra de arte, ver o título como algo neutro é não identificar a mesma obra de arte.

Do mesmo modo, se o auditório atentar no título, mas nada souber acerca de Ícaro, não vai ser capaz de identificar a estrutura da obra, o que leva Danto a afirmar que o limite da interpretação é simultaneamente o limite do conhecimento do auditório.

De volta ao problema inicial, o que torna um artefacto *também* uma obra de arte? O que distingue objectos sensivelmente idênticos são as interpretações artísticas que se fazem deles, começando pela identificação artística, a interpretação é uma procura de sentido e estrutura da obra. O limite do conhecimento é que permite a maior aproximação da intenção do artista, o que seria a interpretação mais correcta. Claro está, e já tendo observado nos exemplos anteriores, se não se identificar Ícaro, a obra de arte não o deixa de ser, uma vez que de facto houve interpretação artística e, se a houve, o artefacto do quotidiano (mesmo com grande perícia técnica) passa a ser obra exclusivamente pelos factores invisíveis constitutivos da interpretação explorados nos capítulos anteriores. Estes estabelecem a forma como o auditório reconstrói o objecto de forma coincidente à do artista – mesmo que este não tenha tido intenções artísticas (veja-se o caso das máscaras tribais que inspiraram tanto Picasso como Modigliani).

Mas recuperando os exemplos de objectos idênticos, e tendo a interpretação como acto constitutivo da obra de arte como tal, Danto apresenta um exemplo “extravagante” dado pelo filósofo Odo Marquart: “Tendo em conta como o mercado [de arte] funciona, porque não ter apenas um quadrado de tela pintado a vermelho e decorar as paredes de interpretações?”<sup>14</sup> (Danto, Arthur, 1986, p. 43)

A interpretação é constitutiva da obra de arte, e o que a transfigura, mas ela não está isolada do objecto de interpretação, nem do modo de apresentação ou do *Artworld*. O tempo e espaço em que a obra é apresentada ao auditório são factores intimamente ligados à forma como se interpreta. Este exemplo apresentado seria uma impossibilidade, uma vez que as diferentes interpretações não contemplariam o momento de criação e de exposição dos quadros vermelhos visualmente idênticos. Não permitiriam ao auditório ser retoricamente convencido pela intencionalidade do artista, não permitiriam ao auditório interpretar.

---

<sup>14</sup> “Why not have just one square of red canvas, given the ways of the art market, and decorate the walls with interpretations?”

“[O] facto de que podem ser imaginadas inúmeras obras [de arte] que parecem iguais não significa que do mesmo objecto inúmeras interpretações podem ser dadas, presumindo que o objecto é candidato em primeiro lugar.”<sup>15</sup>

(Danto, Arthur, 1986, p. 44)

A obra e a interpretação surgem em simultâneo, tal como a interpretação do próprio artista e o auditório (mesmo que alguns destes elementos possam coincidir, como por exemplo o artista pode ser simultaneamente o auditório. Estes quatro elementos estão interligados, e não pode haver um sem outro. O artefacto é obra de arte por causa desta relação. A interpretação existe enquanto poderia ser a interpretação do artista e, nesse momento, o artefacto transfigura-se em obra de arte.

### **I.V.I - Interpretação de Profundidade**

Sendo o momento da interpretação um momento tão fulcral para a filosofia da arte de Danto – o momento em que o artefacto se transfigura em obra de arte – Danto toma como sua responsabilidade distinguir dois tipos de interpretação que no discurso do quotidiano não estão propriamente diferenciados.

Ao primeiro tipo de interpretação – aquele que transfigura – Danto apelida de interpretação de superfície. Foi esse tipo de interpretação que foi investigado na secção anterior.

Ao segundo tipo de interpretação, Danto apelida de interpretação profunda. Fazer este tipo de interpretação numa obra de arte, é perceber os motivos não intencionados pelo artista. Nesse sentido, o artista não está em posição privilegiada em relação ao interpretante e, para o fazer, necessita de fazer o mesmo tipo de análise que o interpretante.

Danto apresenta em *The Philosophical Disenfranchisement of Art* uma distinção entre os dois tipos de interpretação:

“[...] interpretação de superfície encarrega-se da do comportamento exterior de um agente em relação com o que se presume ser a representação interna dele, e o agente está em

---

<sup>15</sup> “[The] fact that there can be imagined countless works which all look alike does not mean that of the same object countless interpretations can be given if the object is in candidacy to begin with”

posição privilegiada no que toca ao que as suas representações são ou, pelo menos, quais as suas representações de superfície são. No que toca as suas representações profundas, ele não tem privilegio e, daí, nenhuma autoridade, pois ele precisa de as vir a conhecer da mesma forma que os outros: elas [as representações] são, no mínimo, cognitivamente externas a ele, mesmo que parte do seu carácter e personalidade, e por relação a elas ele é, por assim dizer, uma Outra Mente para ele mesmo.”<sup>16</sup>

(Danto, Arthur, 1986, p. 51)

Uma interpretação profunda seria, por exemplo, uma interpretação que usasse técnicas psicanalíticas, que procuraria expressões do subconsciente do autor em determinada obra – ou obras. Nesse caso, o artista não se encontra em posição privilegiada, não tendo mais informação que o interpretante na sua própria obra.

De salientar, que ambas as interpretações não se excluem, nem Danto recusa importância na interpretação profunda, só que esta não é constitutiva da obra de arte. A interpretação profunda permite inserir a obra num sistema mais alargado, e a partir desta podem-se construir narrativas da história de arte, ou a interpretação do estilo de um determinado artista.

Por fim, Danto acaba por reiterar a importância da interpretação de superfície para a constituição da obra de arte, respondendo à afirmação repetidamente expressa pelo auditório: “Não vou interpretar, vou deixar a obra falar por ela mesma”. Este interpretar refere-se à interpretação profunda, já que se fosse a interpretação de superfície, nem se poderia identificar o artefacto como obra de arte, muito menos deixá-lo falar. “Sem interpretação da superfície, o mundo da arte decai em tantas telas arruinadas e tantas paredes manchadas.”<sup>17</sup> (Danto, Arthur, 1986, p. 97)

---

<sup>16</sup> “[...] surface interpretation undertakes to characterize the external behavior of an agent with reference to the internal representation of it presumed to be the agent’s, and the agent is in some privileged position with regard to what his representations are. Or at least what his surface representations are. With regard to his deep representations, he has no privilege, hence no authority, for he must come to know them in ways no different from those imposed upon others: they are at least cognitively external to him, even if part of his character and personality, and with regard to them he is, as it were, an Other Mind to himself.”

<sup>17</sup> “Without surface interpretation, the artworld lapses into so much ruined canvas, and so many stained walls.”

## I.II Em Diálogo com a Definição Funcionalista

Em 1914, Clive Bell apresenta em *Art* uma definição funcionalista de arte. Bell defende que uma obra de arte apenas o é se o artefacto em questão servir um propósito que obras de arte e apenas obras de arte servem. Assim, é uma obra de arte um artefacto que tiver a função de despoletar no auditório o que Bell apelida de emoção estética.

Como se verá neste capítulo, esta definição de arte aproxima-se da definição de Danto em alguns dos seus pontos, pelo que pode ser útil para um melhor entendimento da tese do autor de *Transfiguration of the Commonplace*, bem como do panorama teórico da discussão filosófica acerca da definição de arte durante o século XX.

Segue-se, então, uma exploração do que é a emoção estética de Bell, bem como de que forma esta se expressa em todas as obras de arte.

Bell começa por definir os parâmetros necessários para que se possa realizar uma teoria estética. Para o autor:

“Apenas aqueles para quem a arte é uma fonte constante de emoção apaixonante, podem possuir os dados dos quais se podem deduzir teorias proveitosas; mas para se deduzir teorias proveitosas, mesmo de dados validos, é necessário algum trabalho mental. [...]”<sup>18</sup>.

(Bell, Clive, 1958, p. 15)

Porque arte é uma experiência pessoal uma tese sobre arte necessita, antes de mais, da interacção directa com obras de arte e uma sensibilidade apurada para que uma emoção estética possa ser evidente ao pensador. Um pensador que não tenha uma sensibilidade apurada pode apreciar uma obra de arte mas não como obra de arte, mas apenas como um artefacto sensível, nem é capaz de identificar o que une todas as obras de arte sob uma única categoria já que cada uma das obras irá, naturalmente, faze-lo sentir emoções de natureza diferente e único à obra em questão, mas nunca uma emoção estética.

Segundo o autor, um artefacto é uma obra de arte se, ao observá-la, for possível a um auditório sensível sentir uma emoção estética, o que não significa que uma obra não possa despertar outro tipo de emoções. Aliás, o autor afirma que muitas das obras que comumente se apelidam de arte não o são, uma vez que fingem provocar uma

---

<sup>18</sup> “Only those for whom art is a constant source of passionate emotion can possess the data from which profitable theories may be deduced; but to deduce profitable theories even from accurate data involves a certain amount of brain-work [...]”

emoção estética, ao provocar uma experiência diferente que se confunde com ela. Uma obra pode provocar “terror e mistério, amor e ódio”<sup>19</sup>, entre outras emoções, mas um auditório que, perante uma obra de arte, sente unicamente esse tipo de emoções, a que Bell apelida de “emoções da vida”, ainda que possa apreciar a obra de arte, não a aprecia na sua completude, aliás, não a aprecia como obra de arte, uma vez que para a apreciar como obra de arte seria necessária a sensibilidade apurada para sentir a emoção estética.

Do mesmo modo, um determinado artefacto sob o manto de uma extraordinária técnica de pintura que seja representativo de uma época, pode não ser uma obra de arte. Isto não significa que essa pintura seja desprovida de valor, aliás, pode ser um excelente documento histórico, ou didáctico, mas se não for possível sentir uma emoção estética ao observá-lo, então não é uma obra de arte. Como exemplo de este tipo de artefactos, Bell expõe uma apreciação de “Paddington Station” de Firth:

“Apesar de ser certo que a obra-prima de Frith, ou reproduções delas, terem fornecido a milhares [de pessoas] meias-horas de prazer curioso e fantasioso, não é menos certo que ninguém antes experienciou um meio-segundo de êxtase estético – isto apesar de a imagem ter várias passagens bonitas de cor e, de todo, estar mal pintada. “Paddington Station” não é uma obra de arte; é um documento interessante e divertido. Nele, linha e cor são usados para recontar anedotas, sugerir ideias, e indicar os costumes e maneirismos de uma época: eles não são usados para provocar emoção estética.”<sup>20</sup>

(Bell, Clive, 1958, p. 23)

Bell critica, então, um tipo de apreciação de obra que não contabilize a emoção estética que esta provoca. Ainda assim, o autor admite a possibilidade de uma pessoa sensível não conseguir identificar uma obra de arte. O ser obra de arte de um artefacto tem que ver com a possibilidade de despoletar a emoção em questão, não com ela ter, de facto, já despoletado. Se as obras A, B, C e D provocam emoção estética a uma pessoa x, e as obras A, D, E e F provocam a mesma coisa à pessoa y, isto não significa que

---

<sup>19</sup> “terror and mystery, love and hate”

<sup>20</sup> “But certain though it is that Frith’s masterpiece, or engravings of it, have provided thousands with half-hours of curious and fanciful pleasure, it is not less certain that no one has experienced before it one half-second of aesthetic rapture – and this although the picture contains several pretty passages of colour, and is by no means badly painted. “Paddington Station” is not a work of art; it is an interesting and amusing document. In it line and colour are used to recount anecdotes, suggest ideas, and indicate the manners and customs of an age: they are not used to provoke aesthetic emotion.”

apenas os artefactos A e D são obras de arte, mas antes que a pessoa x não tem a sensibilidade preparada para identificar o que provoca a emoção estética em E e F, nem a pessoa y para C e D.

Segundo o autor é esse mesmo o papel do crítico de arte, o de apelar aos sentidos do auditório para que este possa, por conta própria, sentir a emoção estética em obras que intuitivamente ele não alcança.

Por outro lado, para além desta sensibilidade apurada, é necessária a uma teoria estética que o autor da mesma tenha uma capacidade organizativa do pensamento, para que se possa tirar conclusões da informação que as várias experiências de arte ofereceram. É necessária uma curiosidade pelo descortinar da emoção estética, percebê-la, e saber a sua origem.

É neste ponto que o autor se pergunta exactamente pelo que une todas as obras de arte, de modo a que elas cumpram a sua função. Isso será o que Bell apelida de “forma significativa”.

A forma significativa terá de ser comum a todas as obras de arte, independente do tipo de expressão escolhida por esta. Independente de ser música, literatura, arquitectura, cinema, pintura, escultura, todos os artefactos que são obras de arte tem de ter uma forma significativa que faça com que provoquem a emoção estética. Assim, e reduzindo à única coisa que estas obras têm em comum, Bell conclui:

“Apenas uma resposta parece possível – forma significativa. Em cada [obra de arte], linhas e cores combinadas de uma forma particular, certas formas e relações de formas, agitam as nossas emoções estéticas. Estas relações e combinações de linhas e cores, estas formas esteticamente comoventes, eu chamo de “Forma Significante”; e “Forma Significante” é a única característica comum a todas as obras de arte visuais.”<sup>21</sup>

(Bell, Clive, 1958, p. 18)

Ainda que o autor explicita este tipo de forma significativa, presente nas obras de arte visual, é de atentar que em *Art* há informação suficiente para perceber que uma forma significativa existe também nos outros tipos de arte. Não sob a apresentação de

---

<sup>21</sup> “Only one answer seems possible – significant form. In each [work of art], lines and colour combined in a particular way, certain forms and relations of forms, stir our aesthetic emotions. These relations and combinations of lines and colours, these aesthetically moving forms, I call “Significant Form”; and “Significant Form” is the one quality common to all works of visual art.”

linhas, manchas e cores típicas da pintura, por exemplo, mas pelo tipo de gramática específica de cada uma das artes, como seria o caso da melodia, composição, silêncio, etc. na música.

Bell chama a atenção para a confusão que poderá existir entre forma significativa e beleza. Segundo o autor, beleza é um predicado aplicado a mais do que obras de arte, e não implica potencial de provocar emoção estética, que, como se viu, é a característica fundamental de uma obra de arte. “Quem nunca chamou a uma borboleta ou a uma flor bela?”, é a pergunta retórica que o autor se coloca, separando o tipo de emoção que um observador sente ao deparar-se com uma borboleta, ou de uma catedral ou de uma pintura. Nesse sentido, seria errado afirmar que beleza é a causa da emoção estética. Do modo semelhante à questão da borboleta e da flor, o autor individualiza a aplicação do predicado “bela” a objectos de desejo, como seria o caso de alguém, ao ver uma jovem elegante na rua dizer que se trata de uma mulher bela. Neste caso, quem chama a essa jovem bela não está a afirmar que ela lhe desperta uma emoção estética, mas antes, de que ela é objecto de lascívia por parte do interlocutor.

“Quando um homem comum fala de uma mulher bela, certamente que ele não quer dizer apenas que ela o afecte esteticamente [...] O homem comum, se for também um homem de bom gosto, chamará ao corpo mortificado, lindo. Mas não chamará à velha desfalecida bela porque, no que toca a mulheres, não é uma qualidade que a velha possa ter. Ele atribui essa característica a uma outra qualidade.”<sup>22</sup>

(Bell, Clive, 1958, p. 21)

Mas uma “velha desfalecida” pode ser alvo de emoção estética, aliás, a sua representação pode sê-lo. Nesse sentido, não é que ela seja bela, mas antes, que ela tem forma significativa: Uma relação de linhas, cores, formas, que provocam a emoção estética. Não é por um artefacto representar uma jovem ou uma idosa que se torna uma obra de arte, mesmo que, a jovem possa ser declaradamente bela e a idosa não. Aliás, pode haver uma inversão nesse sentido, uma pintura de uma bela jovem pode não ser obra de arte, ainda que traga várias e possivelmente boas emoções no auditório, ou até

---

<sup>22</sup> “When an ordinary man speaks of beautiful woman he certainly does not mean only that she moves him aesthetically [...] The ordinary man, if he be also a man of taste, will call the battered torso beautiful, but he will not call a withered hag beautiful because, in the matter of woman, it is not the aesthetic quality that the hag may possess, but to some other quality that he assigns the epithet.”



seja útil para as vidas pessoais deste; e uma pintura de uma idosa, declaradamente feia, pode ser uma obra-prima da história da arte.

O problema da identificação de uma obra de arte é, deste modo, semelhante ao que Danto apresenta na sua filosofia da arte. A identificação de um artefacto como obra de arte é, para os dois autores, uma questão subjectiva – ainda que por razões diferentes, como visto. Para ambos, uma obra pode não ser identificada, não sendo obra para esse auditório em particular. O caso do urinol, já apresentado, poder-se-ia aplicar de modo semelhante a Bell. O autor não propõe *ready-mades* na sua reflexão, mas admite a possibilidade de uma obra ser apreciada por parte do auditório como arte, e pela outra parte como uma pintura em técnica mas como artefacto não artístico.

Para além da identificação da obra de arte, ambos os autores contemplam o papel do crítico de arte, concordando que este não pode subjugar o auditório à sua identificação artística. Usando palavras de Clive Bell, um crítico pode apenas orientar o olhar. Nesse sentido, acrescentaria Danto, o crítico orienta o olhar no sentido em que indica os elementos do *Artworld* necessários a uma interpretação da obra, mas permitindo que esta seja feita exclusivamente pelo auditório que recebeu a informação educada do crítico.

Em todo o caso, os autores concordam num momento em que a obra o passa a ser para o auditório, o momento que Danto apresenta como transfiguração. Mas Bell admite que a obra de arte o é independente de auditório já que a emoção estética não é um elemento necessário à natureza da obra, contudo, a sua possibilidade – pela existência de uma forma significativa – sim.

De facto, Bell não contempla a hipótese de um *Artworld* que se modifica organicamente. Se a capacidade de encontrar forma significativa numa obra é de carácter exclusivamente sensível, seria de estranhar que, por exemplo, as máscaras tribais não tenham sido identificadas por nenhum membro do ocidente como obras de arte até elas se encontrarem introduzidas no discurso artístico de pintores e escultores reconhecidos. De igual modo, a propósito de *ready-mades*, Bell afirmaria, como exemplo, que ou todas as pás são obras de arte, incluindo assim o *In Advance of a Broken Arm* de Duchamp, ou nenhuma pá é obra de arte, excluindo assim a obra do autor. – O mesmo se aplicaria às *Brillo Boxes* de Warhol.

Se a afirmação a propósito do quadro de Frith é controversa, estas obras vanguardistas acentuam o problema da tese de Bell, uma vez que esta não explica

grande parte das obras reconhecidas pela história da arte como obras de arte. Bell não admite a possibilidade de a forma significante não ser intemporal, e de essa relação de formas, cores, linhas em conjunto com resto dos elementos discursivos de cada arte só provocar a emoção estética mediante a situação do *Artworld*.

Por outro lado, admitindo a existência de uma emoção estética, a questão de poderem existir objectos idênticos a obras de arte, mesmo que de forma puramente especulativa – que já vimos não ser caso – impediria o sentir de emoção estética como elemento suficiente para a identificação de uma obra de arte. Em suma, ainda que a tese de Bell tenha os seus pontos fortes, e algumas semelhanças à filosofia da arte de Danto, não contempla alguns dos problemas que as vanguardas trouxeram para a filosofia da arte e, por isso, apresenta-se como uma tese vaga, mas trazendo consigo elementos importantes ao discurso em filosofia da arte.

Por fim, a emoção estética de Bell será reaproveitada a propósito de Disturbational Art, conceito que será trabalhado em capítulos posteriores.

## II - Art of Disturbation

No artigo *Art and Disturbation*, Danto propõe-se a analisar, como o próprio nome indica, *Disturbational Art*. Esta análise, propõe o autor, requer um entendimento do contexto que a originou, e nesse sentido, o autor aponta a crise da pintura cujo início se deu no final do século XIX. Assim, e apontando que o auditório já não exigia a representação pictográfica que os parisienses exigiram a Jacques Louis David aquando este pintou a morte de Marat, durante o expoente da revolução francesa, Danto aponta:

“A história da arte no século XX tem sido a história das transformações e revoluções do conceito de arte numa espécie de guerra conceptual tão intensa e mal resolvida, que a face da alta cultura é uma espécie de terra de ninguém, com a possibilidade de a arte hoje ser apenas desestabilização, que deve a sua contínua existência à memória de fronteiras que já ninguém pode respeitar”<sup>23</sup>

(Danto, Arthur, 1968, p. 118)

À luz desta crise, a pintura e possivelmente todas as formas de arte tiveram de se redefinir. De se pensar no seio delas mesmas, bem como os seus próprios fundamentos ontológicos, uma vez que os pressupostos renascentistas estavam a ser postos em causa pelas novas tecnologias de representação, como o daguerreótipo e, e os sucessivos tipos de fotografia.

Neste contexto, os limites internos a cada tipo de arte sofreram uma progressiva dissipação – Danto exemplifica esta mutação com os exemplos da *collage*, *assemblage*, escultura móvel e poesia concreta.

Sucessivamente, os limites externos da arte foram postos em causa, várias obras pretenderam funcionar na fronteira da arte com a vida ou com a filosofia, testando sistematicamente as expectativas institucionalmente apoiadas desde Giotto.

É sob este novo paradigma vanguardista que surge *Disturbational Art*, como posto de comando avançado do novo colonialismo do *Artworld*. Danto cria este termo pela aglutinação de duas palavras da língua inglesa – *Masturbation* e *Disturbance* (em português, masturbação e perturbação, respectivamente.)

---

<sup>23</sup> “[...] The history of art in the twentieth century has been the history of transformations and revolutionizations of the concept of art in a kind of conceptual warfare so intense and unresolved that the face of high culture is a kind of no-man’s land, with the possibility that art today is just destabilization, owing its continued existence to the memory of boundaries no one can any longer respect.”

Art of Disturbation, explica o autor, tem um paralelo com masturbação no sentido em que, tal como a masturbação, imagens e fantasias culminam numa real redução de tensão, e num “espasmo existencial” que se assemelha ao clímax da masturbação.

Por outro lado, este tipo de obras pretende perturbar o auditório, a sua vida e modo de vida e de apreensão das obras de arte, como demonstrado no artigo homónimo em *The Philosophical Disenfranchisement of Art*:

“Estas artes, muitas vezes em consequência da sua execução improvisada e esfarrapada, carregam uma certa ameaça, prometem um certo perigo até, comprometem a realidade de uma forma que as artes mais entrincheiradas e os seus descendentes perderam a capacidade de fazer.”<sup>24</sup>

(Danto, Arthur, 1986, p. 119)

Este género artístico, exactamente pelas razões que o definem, torna-se desarmante, e pretende sê-lo. Um acontecimento de Disturbational Art é recorrentemente rejeitado pelo auditório, pelos estímulos que causa, o medo, a insegurança, o perigo iminente, mas principalmente por estes não estarem devidamente identificados como arte, colocam no espectador uma interrupção do seu modo de vida, que intuitivamente, se afasta.

Assim, Disturbational Art, é tipicamente incorporado nas instituições e espaços já culturalmente apoiados, como serão os casos das galerias de arte, o museu, e o teatro. Como se “fortes de civilização” se tratassem, estes espaços institucionais protegem o auditório, afastando-o da realidade perturbadora que a Disturbational Art pretende expor. A resposta típica a este género de arte é, ironicamente, afastá-lo da realidade, a qual ela pretende explodir, com pretensões de desarmar a bomba que Disturbational Art pretende ser. É neste ponto que se torna imperativo, a modo de melhor analisar Disturbational Art e o seu significado, separá-la conceptualmente de obras de arte que são perturbadoras, pois embora Disturbational Art seja perturbadora, não é apenas

---

<sup>24</sup> “These arts, often in consequence of their improvisational and shabby execution, carry a certain threat, promise a certain danger even, compromise reality in a way the more entrenched arts and their descendants have lost the power to achieve.”

perturbadora, e é-lo de uma forma muito peculiar, relativamente aos géneros de arte típicos do *Artworld* actual.

Sempre foi permitida à arte ser perturbadora, *Saturn Devouring His Son*, obra-prima da pintura espanhola do século XIX, é um bom exemplo de arte perturbadora, da mesma forma que, mais recentemente, as obras de Leon Golub. Golub expõe, nas suas pinturas, cenas de tortura e de actos terroristas contrapostos com a serenidade alegre de fotografias de família, ou entre amigos. Os terroristas olham alegremente a “câmara”, sorriem, brincam entre eles despreocupadamente, armados, e juntos às suas vítimas encapuçadas, reduzidas a objectos, sujeitas a uma despersonalização extrema e uma vulnerabilidade violenta, enquanto o auditório os vê como se do fotógrafo se tratasse, como se fosse um tio, ou um sogro, ou qualquer outro familiar de uma feliz família que, por acaso, são terroristas e estão, nesse mesmo momento, a praticar os seus actos terroristas, o seu *hobby*.

Estas pinturas, ainda que perturbadoras, funcionam no reino do “como se”. O auditório está resguardado pelas instituições do *Artworld* da realidade que elas demonstram. A obra está presa às convenções da pintura, o terrível da situação afasta-se do auditório, no sentido em que não é, de facto, ele que fotografa a situação, mas antes, ele é colocado como se fosse o fotógrafo. As armas são representações e, nesse sentido, não apresentam o perigo imediato que a Disturbational Art pretende, numa diluição da arte com a vida. É feita uma resposta à representação enquanto representação, não há resposta ao imediato de um quotidiano quebrado por perigo e violência.

A realidade tem ela mesma de fazer parte da obra para que ela possa ser Art of Disturbation. Ela mesma tem de ser perturbadora, e com isso tornar a obra também perturbadora. Da mesma forma, esse perturbador não pode ser ocasional, mas fazer parte das intenções artísticas da obra. É no tornar o obsceno, o perigoso, o violento, etc. tanto parte do artista e do auditório como da própria obra que surge Disturbation. É pela obra e a vida serem quase indistintas que este tipo de arte se manifesta.

O ser auditório deste tipo de obras muda de “Vamos ao Whitney, ou passear, ou ficar em casa e ler?”<sup>25</sup> para “Vamos jogar roleta russa, ou fazer amor sem contraceptivo, ou guiar a velocidade máxima em direcção um ao outro para ver quem vira primeiro?”<sup>26</sup> (Danto, Arthur, 1968, p. 123)

<sup>25</sup> “Shall we go to the Whitney or for a walk or stay home and read?”

<sup>26</sup> “Shall we play Russian roulette, or make love without contraception, or drive full speed at one another to see who swerves first?”

Os mecanismos do *Artworld* não preparam o auditório para este tipo de experiência, e é sobre esse mesmo factor que a Disturbational Art pretende incidir, tangencialmente tanto à vida contemporânea como à arte, propondo algo diferente de ambos, algo mais primitivo.

“[Disturbational Art] partilha nos seus impulsos a sofisticação conceptual que marca a arte moderna como um movimento, mas aponta para algo muito mais primitivo, visa religar a arte com aqueles impulsos sombrios dos quais se pode crer que a arte originou [...] onde a própria arte era quase como magia.”<sup>27</sup>

(Danto, Arthur, 1968, p. 126)

O artista de Disturbational Art procura transgredir não só as fronteiras do *Artworld* mas a própria possibilidade de *Artworld*. Funciona de modo parasítico às convenções a fim de estas morrerem. O trabalho da Art of Disturbation é o de, exactamente, restaurar a identificação mística, mágica e religiosa, à custa da identificação artística pela qual não poderia haver arte.

A identificação religiosa ou mágica é, tal como a identificação artística, de carácter transfigurativo, e a Disturbational Art procura na arte a transfiguração mágica ou religiosa, apropriando-se do *Artworld* para depois o deturpar, em prol de uma transcendência mística. Pretende-se da obra de arte algo semelhante a uma boneca de vudu, onde a boneca é o alvo e não, apenas, representante dele; onde a destruição da boneca é simultaneamente a destruição do alvo. Pretende-se que a obra seja, tal como pão e vinho num contexto religioso, a própria transcendência que ela pretende representar.

Se a hóstia não for identificada como o corpo de Cristo, a comunhão deixa de ser participação espiritual, para ser participação passiva numa actividade colectiva. Do mesmo modo, não acreditando em vudu, os ataques à boneca serão meros substitutos do dano físico que se quer infligir ao alvo.

O artista de Disturbational Art, pretende que a arte recupere este elemento mágico que, como proposto por Nietzsche, estará na origem da tragédia clássica. (Nietzsche, Friedrich, 1997, pg 35) O ritmo e a melodia, bem como a perfeição estética

---

<sup>27</sup> “[Disturbational Art] shares in its impulses the conceptual sophistications that mark modern art as a movement, but it aims at something much more primitive, it aims at reconnecting art with those dark impulses out of which art might be believed to have originated [...] where art itself was almost like magic”

terão sido a resposta apolínea aos impulsos sombrios do ritual dionisíaco, cujo expoente será o êxtase mágico. Esta resposta terá, numa primeira instância, tornado os celebrantes em auditório e, de seguida, afastado este auditório desse êxtase, onde o próprio Dionísio se tornaria presente durante o ritual, possuindo os corpos dos celebrantes e dos mestres de ritual.

Com a sua evolução, a tragédia passou a imitar estas forças religiosas e místicas. No entanto, exactamente por ser imitação, passou a haver uma separação entre o ritual religioso e a arte, mas a expectativa da experiência dionisíaca manteve-se no auditório – propõe Danto – o que explicaria a “estranha doutrina da Catarse de Aristóteles”. (Danto, Arthur, 1986, p. 129)

É nesta expectativa que o mestre-de-cerimónias ainda existe na forma de actor, os celebrantes na forma de auditório, e o espaço sagrado no próprio edifício do teatro, mas sem a magia do ritual original.

Nesse sentido, as artes plásticas terão tido uma evolução semelhante, ou paralela. A iconoclastia Bizantina, onde a presença mística do santo existia no ícone, existe na arte moderna. É este acontecimento que permite a Duchamp expor L.H.O.O.Q.. O autor vandaliza uma das obras mais consagradas da arte ocidental, a Mona Lisa de Da Vinci, pintando um bigode sobre a figura. Claro está, Duchamp não se apropria de facto da pintura original do pintor renascentista, mas antes de um postal, sendo sobre este que o autor pinta as suas alterações, a jeito de vandalismo sobre anúncios de rua. Contudo, e precisamente pelo ser-relíquia de Mona Lisa, é que Duchamp pode ser herético, é nesse sentido que Danto caracteriza L.H.O.O.Q. de “modestamente disturbational, quase um acto de vandalismo.” (Disturbational Art, pg 128) Do mesmo modo, é deste modo que Jasper Johns “captura” o próprio modelo, aprisionando a sua essência na tela. A bandeira dos Estados Unidos da América, pintada por Johns, deixa de ser a representação da bandeira, mas a própria bandeira e o que ela representa, encarcerados. A bandeira torna-se uma boneca de vudu.

Estas duas obras dadas como exemplo são, elas próprias, um meta-comentário a esta iconoclastia do *Artworld* ocidental, fazendo uso dela para desvendar este ritual. Aliás, o movimento Dadaísta, como um todo, move-se nesse sentido.

A Art of Disturbation propõe, por outro lado, recriar de forma mais autêntica, a origem dionisíaca do teatro. Assim, Danto afirma em modo de sumário:

“Sumariamente, o seu desígnio é recuperar para a arte alguma da magia descartada quando a arte se tornou arte.”<sup>28</sup> (Danto, Arthur, 1968, p. 131)

Assim, e tendo como ponto de referência a *Art of Disturbation*, é possível traçar uma breve história da arte ocidental sobre o ritual e o ícone místico no *Artworld*, de modo a aprofundar de que forma ele se estabelece contemporaneamente.

---

<sup>28</sup> “Hers, in brief, is an enterprise of restoring to art some of the magic purified out when art became art.”



### III - O Ritual Na Obra de Arte

#### III.I - A obra de arte na era da reprodução tecnológica

Em *A obra de Arte na Era da Reprodução Tecnológica*, Walter Benjamin aponta também para as origens místicas da obra de arte. É de atentar, no entanto, que para o autor, ritual tem um significado diferente daquele apresentado pela teoria ritualista da definição de arte (que será aprofundada posteriormente), dado que o ritual não necessita de participação de um auditório. Para o autor, ritual significa prática mágica, aliás, o próprio autor apresenta o conceito, afirmando que o valor de culto da arte pré-histórica só coincidentemente tem auditório:

“O alce representado pelo homem da Idade da Pedra nas paredes da sua gruta é um instrumento de magia, sendo exibido para os outros apenas por coincidência. O importante, é que o espírito o veja.”<sup>29</sup>

(Benjamin, Walter, 1936, p.25)

Walter Benjamin continua afirmando que por vezes estes artefactos de culto eram até escondidos da visão como acontece, por vezes, em estátuas em catedrais que se apresentam mais alto do que o olho humano é capaz de observar do chão, e sem acesso às mesmas; estátuas de deuses cujo acesso era limitado aos sacerdotes pagãos; e figuras da Madonna que estão tapadas excepto em raras excepções.

Assim, neste capítulo, ao falar de prática mágica no contexto de Benjamin, refere-se ao termo ritual, como utilizado pelo autor.

Em todo o caso, o ensaio foca-se não nestas origens da obra de arte, mas também num momento chave para a história da arte, que tem que ver com o instante em que esta prática mágica secreta passa a ser pública e para exposição, bem como a sua evolução depois dessa mudança de circunstâncias.

Para o autor, esse momento, marca o início de uma transformação cujos efeitos na natureza da obra de arte só se farão notar aquando na era da reprodução tecnológica. Nesse sentido, estabelece que o que se dá na era da reprodução tecnológica é uma perda

---

<sup>29</sup> “The elk depicted by Stone Age man on the walls of his cave is an instrument of magic, and is exhibited to others only coincidentally; what matters is that the spirits see it.”

da Aura e da Autenticidade da obra, sendo que nos vamos debruçar, em primeira instância, no segundo desses conceitos.

A reprodução, ao contrário do original, não tem o “aqui e agora”. Este ponto aplica-se não só à obra de arte, mas também à reprodução tecnológica de, por exemplo, paisagens. No entanto, na obra de arte, este tipo de cópia afecta a Autenticidade da mesma, que é um ponto nuclear da obra de arte. “A autenticidade de uma coisa – afirma Benjamin – é a quintessência de tudo o que é transmissível nela desde a sua origem, englobando tudo desde a sua duração física até ao testemunho histórico relacionado com ela.” (Benjamin, Walter, 1936, p. 22)

A autenticidade de um artefacto não é, senão, a sedimentação histórica do mesmo, e a capacidade do observador de captar o seu “aqui e agora”. A actividade humana sobre um artefacto pode, então, ocultar a sua Autenticidade, como é o que acontece com a reprodução tecnológica da mesma.

Neste ponto, pode-se perceber a relação do modo de apresentação de uma obra (como tratado em capítulos anteriores) com a sua autenticidade, ou com a sua percepção. Esta ligação torna-se particularmente explícita com o exemplo apresentado por Heidegger na carta citada. As alterações feitas à Madonna, alteram profundamente a interpretação da obra, como visto, exactamente pelo encobrimento da sua autenticidade. A deslocação da obra do altar para um espaço de galeria, as alterações feitas à obra para que as suas proporções se adequassem ao novo espaço, velam as suas origens do auditório e, como tal, a sua autenticidade, modo de apresentação e, consequentemente, interpretação.

Segundo Benjamin, esta seria mais uma demonstração de como o auditório procura a proximidade máxima com as obras, o que nos leva ao conceito de Aura.

No texto do autor que tem vindo a ser trabalhado, a Aura de um artefacto é definida da seguinte forma: “Um estranho tecido de espaço e tempo: o vulto único da distância, por mais perto que esteja.”<sup>30</sup> (Benjamin, Walter, 1936, p. 23) Contudo, esta definição não esgota o tema. Num texto intitulado “Benjamin’s Aura”, por Miriam Bratu Hansen, o autor explica de imediato:

“De todo um conceito estável e claramente delimitado, a aura descreve uma panóplia de significados e relações que surgem nos escritos de Benjamin sob várias configurações e nem

---

<sup>30</sup> “A strange tissue of space and time: the unique apparition of a distance, however near it may be.”

sempre com o mesmo nome.”<sup>31</sup>

(Hansen, Miriam Bratu, 2008, p. 339)

Daí, segue-se as duas principais definições de Aura apresentadas por Benjamin, sendo que uma delas é, exactamente, a citada anteriormente.

A relação da aura com a autenticidade de um artefacto já é apontada no texto “Pequena História da Fotografia”, onde o autor se refere a aura do casaco de Schelling – visto a partir de uma fotografia - exactamente pela sua relação com o filósofo. Pelo seu uso, pela sua história. Benjamin afirma nesse texto que a aura do casaco existe exactamente pela sedimentação histórica, a aura existe por ser o hábito do filósofo, por não ser independente das rugas na face de Schelling, por terem partilhado a sua própria, específica e única existência. A aura que o casaco adquiriu só existe pelo que a levou ao momento em que a fotografia foi tirada, e não porque a costureira a fez com os materiais decididos, nem pelo design que a moda da época dava prioridade.

Assim, pode-se perceber que, para Benjamin, a aura não é uma qualidade do artefacto mas antes um médium de percepção. Ela surge do encontro do observador com o mundo e, no caso da obra de arte, do auditório com o artefacto. Aura descreve uma relação e não a natureza de um objecto.

Se, em concordância com Benjamin, a aura de um artefacto, ou a percepção dela, é um ponto de relevância para a obra de arte, e atentando a importância que a interpretação tem para que arte sequer possa existir, não será abusivo afirmar que a aura terá de ser considerada para um estudo sobre a natureza da arte. A Aura aparenta ser um ponto central da discussão sobre o que é arte, estando intimamente ligada não só ao modo de apresentação e à interpretação, mas também com as origens mágicas e ritualistas da arte discutidas anteriormente, bem como a estética e teleologia da Disturbational Art.

O próprio Benjamin privilegia a Aura na obra de arte, ainda que admitindo a sua existência em todas as coisas, assim sendo, este conceito do autor evolui exactamente nesse sentido. Como aponta o ensaio já mencionado de Miriam Bratu Hansen:

“Mas agora a aura mantém, por relação ao estatuto especial da obra de arte, um estatuto que lhe é dado pelo culto secular da beleza desde o renascimento, a tradição da cultura

---

<sup>31</sup> “Anything but a clearly delimited, stable concept, aura describes a cluster of meanings and relations that appear in Benjamin’s writings in various configurations and not always under its own name”

Ocidental. É nesse sentido que Adorno procurou recuperar a Aura como uma categoria objectiva, como a imagem alcançada da autonomia na obra.”<sup>32</sup>

(Hansen, Miriam Bratu, 2008, p. 351)

Segundo Benjamin, na obra de arte, o modo de existência da aura está intimamente ligada não só ao contexto específico da criação da obra, mas principalmente da sua apreciação por parte de um auditório. Uma estátua clássica de Vénus é interpretada de modo diferente dependendo das circunstâncias da sua apresentação, tal que na Grécia antiga era um artefacto de adoração, enquanto para o clero medieval a estátua será, nas palavras do autor, “um ídolo sinistro”.

O que se mantém de um para o outro é, no entanto, a sua qualidade de ser única, ou seja, a sua aura. Neste ponto, será importante relembrar que a Aura não é uma característica exclusiva das obras de arte, mas apenas que tem particular importância nelas. Se fosse o caso, Benjamin estaria a desacreditar a importância que o *Artworld* tem para a definição de arte de Danto, já que independente dele, a obra de arte se manteria obra de arte apesar do *Artworld* específico da sua apresentação ao auditório. Pelo contrário, Benjamin está, precisamente, a reflectir indirectamente sobre alguns pontos do *Artworld* e a sua importância para a interpretação, ao admitir os múltiplos significados da Vénus dependendo das circunstâncias. Ainda que a Aura de um artefacto se mantenha, como é o caso do exemplo dado, Benjamin nada afirma sobre a natureza do artefacto enquanto obra de arte, ou não.

O que está a ser tratado, é exactamente de que modo ela influencia o *Artworld* e a Interpretação do artefacto sem, no entanto, os substituir.

A Vénus, tal como todas as obras de arte, derivam a sua forma particular de aura dos rituais pelos quais as obras de arte surgiram. A arte existe de forma parasítica da magia que a originou, mesmo quando se tornou secular:

“O fundamento ritualístico, por mais mediado que possa ser, ainda é reconhecível como ritual secular mesmo nas formas mais profanas do culto à beleza. A veneração secular da beleza, que se desenvolveu durante o Renascimento e se manteve durante três séculos, mostrou claramente esses fundamentos ritualísticos no seu subsequente declínio e na primeira crise grave

---

<sup>32</sup> “But now aura pertains to the special status of the art object, a status bestowed upon it by the secular cult of beauty since the Renaissance, the tradition of Western culture. It is in that sense that Adorno sought to salvage aura as an objective category, as the achieved semblance of autonomy in the work.”

com o qual se deparou. Tal que, com o advento do primeiro método de reprodução realmente revolucionário [...], a arte sentiu a aproximação da crise que um século depois se tornou inequívoca, e reagiu com a doutrina de *art pour l'art* – ou seja, com uma teologia da arte.”<sup>33</sup>

(Benjamin, Walter, 1936, p. 24)

Como dito, neste ensaio o autor reflecte esse momento de transição dos princípios da arte ocidental que, segundo o autor, substitui as suas bases ritualistas para assentar na política. Nesse sentido, esta evolução do *Artworld* terá de ser analisado para perceber a natureza desta transição e se, de facto, o ritual foi completamente substituído no contexto contemporâneo.

### **III.II - Pequena História do Conceito e Valor de Arte: Da Idade Média ao Barroco**

A fim de se entender a evolução das expressões e movimentos no *Artworld* ocidental, de uma arte fundamentalmente a serviço da igreja, para uma arte secular, bem como as consequências desta mudança, é necessário, num primeiro momento, estabelecer os princípios estéticos do gótico. Começa-se esta análise a partir da idade média, não por desconsideração das épocas anteriores – épocas, aliás, às quais são atribuídas muitos dos princípios geracionais da arte moderna – mas porque, como se irá demonstrar, é durante a idade média que o conceito e valor de arte começam a desenvolver-se linearmente até, pelo menos, às vanguardas artísticas do século XX.

Este momento da história da arte apresenta um *Artworld* simultaneamente bem definido, mas também na eminência de mudanças radicais na sua concepção teórica e teleológica, com o surgir de um novo reconhecimento da arte durante o Renascimento. Assim, dá-se esta análise a partir do papel fundamental que a Abadia de Saint Denis teve para a constituição de uma história da arte ocidental, e os seus ecos numa filosofia da arte pós-vanguardas.

---

<sup>33</sup> “This ritualistic basis, however mediated it may be, is still recognizable as secularized ritual in even the most profane forms of the cult of beauty. The secular worship of beauty, which developed during the Renaissance and prevailed for three centuries, clearly displayed that ritualistic basis in its subsequent decline and in the first severe crisis which befell it. For when, with the advent of the first truly revolutionary means of reproduction [...], art felt the approach of that crisis which a century later has become unmistakable, it reacted with the doctrine of *art pour l'art* – that is, with a theology of art.”

É comum aceitar a Abadia de Saint Denis, em França, como sendo o primeiro edifício Gótico. Remodelada no século XII pelo abade Suger, a revolução que se deu a nível arquitectónico e determinou o início de uma arquitectura que dura cerca de quatro séculos.

Estas revoluções técnicas, no entanto, pouca relevância imediata têm para o tema em questão. O fundamental, no entanto, dá-se na nova possibilidade que se abre na história da arte como um todo.

Na abadia de St. Dinis, pela primeira vez, o mestre religioso defende – tanto para a liderança política como para a religiosa – a opulência da igreja como uma necessidade, baseando-se nos textos de Pseudo-Dionísio o Areopagita. A partir desse momento, a arte medieval perde a necessidade de esterilidade. A riqueza, tanto material como técnica, passa a ser incentivada. A beleza artística passa a ser um meio de aproximação a Deus e, nesse sentido, quanto mais a sensibilidade humana for afectada por uma determinada obra, mais a aproximação do espectador ao divino.

O estímulo estético, neste momento, inicia-se como ponto central, ainda que não último da arte. A teleologia da arte ocidental mantém-se pela pedagogia religiosa que marcou a arte cristã até então, ponto central do Artword Europeu que se prolongará, pelo menos, ao longo do Renascimento. A arte, neste momento, apresenta-se ainda como um utensílio no ritual religioso, elevado pela sua utilidade no mundo cristão. A beleza, que mais tarde será central para a arte europeia, é veículo da aproximação a Deus. Na sua cada vez maior ostentação, ela apoia a modéstia esperada da prática religiosa, como a única excepção à produção virtuosa e cristã de artefactos.

Seis séculos antes de o êxtase religioso e o êxtase artístico estarem directamente relacionados existe, a partir de Suger, uma anunciação do barroco, mesmo que ainda não sistematicamente tematizada, nem tendo o êxtase como fim.

De facto, nesta época, a arte tinha ainda em vista a pedagogia, e ainda que isso tenha sido posto em causa pelo abade referido, não se tratava ainda de uma revolução estética fundadora de uma nova visão do conceito e valor da arte. De modo semelhante, se a arte estava ao serviço da pedagogia, o artista também não era um criador independente, sendo apenas valorizado como um prestador de serviços, um artífice.

Na sua obra, *Arte e Beleza na Idade Média*, Umberto Eco afirma que “tem-se posto a questão de se os medievais, prontos a usar a arte com fins didácticos, admitiam a possibilidade de uma contemplação desinteressada de uma obra”, respondendo, mais

tarde que “para o homem medieval é difícilimo ver os dois valores separados, e não por falta de espírito crítico, mas porque não chega a conceber uma oposição entre valores”.(Eco, Umberto, 1989, p.29)

Deste modo, o valor de arte ainda não tem, na idade média, a carga de valor absoluto que mais tarde vai existir na modernidade. Não só a arte está a serviço de um outro fim – ainda não existe *Art pour l'art* – como também não se questiona a diferença entre a obra de arte e a beleza natural. Ambas servem o propósito de aproximar o observador de Deus, a obra de arte apenas adiciona uma dimensão intelectual de nível didáctico.

Tomás de Aquino considera que “O belo artístico não é, portanto, todo o belo, mas uma espécie do belo que particularmente interessa o homem, porque é criação sua; e artista é o homem que possui uma mais destacada capacidade de intuir o belo e exprimi-lo na obra de arte.” (P. Dezza, 1965, p. 88) Não existe aqui uma independência da arte, ela apresenta-se como uma simples subcategoria dos objectos que são belos. A idade média não admite a arte independente do belo, nem o sublime no horror, porque a arte é apenas uma subcategoria dos objectos que são belos e a beleza está ligada ao bem e, então, à Divindade.

A importância que a idade média tem para a arte não se dá a nível da invenção do conceito de arte como a modernidade a tem, mas um primeiro passo que permitirá que ele se desenvolva a partir desse momento nessa direcção. De facto, essa diferença já se dá a mostrar no Renascimento.

Chegando ao século XV, a situação política florentina exigia do artista um papel diferente daquele que havia tido até ao momento. A crise da independência de Florença exigia que esta se afirmasse não só militarmente, política e economicamente, como também intelectual e esteticamente. O artista do proto-Renascimento passa, pela primeira vez desde a idade média europeia, a ter um papel preponderante fora da igreja, já que, através do seu ofício, ele permite que as famílias da nobreza mantivessem o seu poder. Em conjunto com esta responsabilidade, o trabalho de oficina de artistas tornou-se mais exigente, mas também mais valorizado e, consequentemente, mais bem pago.

Esta alternativa ao mecenato da igreja católica oferece ao artista uma liberdade temática que este outrora não usufruía e, conjuntamente, uma necessidade de um conhecimento não só prático, mas também intelectual. O que possibilita, pela primeira vez, o reconhecimento das Belas-Artes como artes liberais, como H. W. Janson o expõe:

“As artes liberais compreendiam tradicionalmente as disciplinas julgadas necessárias à educação do homem culto, como Matemática (incluindo a Teoria da Música), a Dialética, a Gramática, a Retórica e a Filosofia: as Belas-Artes ficavam excluídas do grupo porque eram “trabalho manual”, a que faltava base teórica. Mas desde que o artista passou a ser considerado digno de entrar para essa escola intelectual, torna-se necessário redefinir a natureza do seu trabalho.” (Janson, 1989, p.379-380)

Mas significa esta nova perspectiva do artista que o conceito e valor de arte já tomou a forma moderna que hoje identificamos? De forma alguma. Mas a relevância que o artista adquire nesta época, mais uma vez, é uma peça fulcral desse caminho, tanto que estudando este momento da história já identificamos algumas características que ainda hoje identificamos no trabalho artístico. Mas a independência arte, tomada como algo sem fim necessário, ainda não está afinada como na modernidade e pós modernidade. Independente de a Igreja ter perdido o monopólio da arte, esta continua a estar ao serviço de outros valores, e ainda dependente dos mecenas.

*A arte era, ainda, criada para; e não, simplesmente, criada.*

A arte não entra ainda no mercado, porque antes da sua criação a obra de arte já pertence a alguém, que sequer é o artista, só mais tarde isto se dará. Esse acontecimento surge, no entanto, exactamente porque já se pode falar de um artista, não de um artífice. Pela primeira vez, no Renascimento pleno, aparece a ideia dos homens de génio que “se distinguem do comum dos mortais pela inspiração divina que guiava os seus esforços e mereciam o epíteto de “divinos”, “imortais” e “criadores”” (Janson, 1989, p.417).

Este génio, como tomado agora, não só já se aproxima do Feiticismo da obra de arte que será central posteriormente, como já não está restringido pelos critérios anteriormente rigorosos e científicos de beleza. A partir deste momento o génio e, de forma mais alargada, o artista, celebram uma certa independência criadora. Ainda que continuem à mercê do mecenato, é da responsabilidade do artista a criação da obra, tanto que este já pode assinar o seu próprio trabalho. O artista ganha a autoridade de criador tanto intelectual como mecânico da obra, facto que agradava e era sustentado pelos mecenas.

Este novo estatuto do artista manteve-se, em grande parte, até e durante o barroco, com algumas excepções. A recente independência do criador e a sua posição



dentro das artes liberais exigia uma educação de artistas diferente daquela que haviam tido durante a idade média e o Renascimento, o que levou, em França, à criação da Academia Real.

A Academia Real afastava-se da educação de oficinas pelo seu carácter duplo de técnica e teoria. O artista, neste momento, adquire uma educação formal típica das artes liberais, resultando num maior afastamento do mesmo com o sistema de mecenato. Ainda que este ainda estivesse em vigor – e de forma muito forte como será visto – a encomenda deixou de ser tão exclusiva como outrora se apresentava. O artista passou a ter a necessidade de se distinguir do estilo normalizado, e ainda que o barroco tenha um estilo que une os diversos artistas, estes adquirem uma independência técnica que no Renascimento ainda não existia. Se aos génios do Renascimento era permitida uma beleza dada pela inspiração, essa “inspiração” só adquiriu um estatuto central no barroco.

Como afirmado o sistema de mecenato continuava em rigor, tanto pela coroa como pelo papado. Em França, a coroa mantinha o sistema como demonstração de poder, aparecendo pela primeira vez – de forma relevante – o conceito de artista da realeza, como será LeBrun. Por outro lado, no espírito da contra-reforma, o papado idealizava Roma como a cidade mais bela do mundo ocidental, e servia-se de artistas como Bernini para esse propósito.

Contudo pela primeira vez, surgem as encomendas mediadas por mercadores de arte, como se dá, por exemplo em Portugal. Não só pela inexistência de uma tradição artística tão desenvolvida como em Itália ou França, mas também porque apenas recentemente havia Portugal recuperado a sua independência, a riqueza da coroa portuguesa não será demonstrada por artistas reais, mas por encomendas feitas a artistas estrangeiros, mediados por mercadores de arte, que se deslocavam às oficinas de Itália – a pedido do rei – para trazer essas peças.

Este tipo de atitude tem a consequência de os artistas mais requisitados se poderem dar ao luxo de sobre produzir obras, antes de existirem encomendas para as mesmas. A obra deixa de funcionar num sistema de absoluto mecenato e, pela primeira vez, é feita pela oficina do artista, permitindo, pela primeira vez, a obra de arte de exclusivo intelecto e técnica do seu criador.

Isto acontece também, de grosso modo, através da Academia Real. A obra dos recém-graduados será exposta no Salon, existindo um júri e, mais tarde, quando o Salon é pela primeira vez exposto ao público, crítica de arte. A partir deste momento, a arte

começará, cada vez mais, a ser o seu próprio fim, mas ainda não desligado das exigências do sistema de mecenato.

### III.III - Pequena História de Arte: Romantismo e Impressionismo

Este percurso pela “independência” do artista ao longo da história chega ao um novo patamar durante o Romantismo. “Dependendo menos da aceitação pública, [o pintor] acomodava-se mais ao individualismo do artista romântico” (Janson, 1989, p.565 ). Ainda que o este novo parecer do artista surja directamente da chegada das academias de belas artes, que cada vez mais estas adquirem uma independência própria.

O mercado de arte dá-se agora na sequência directa da exposição e crítica de arte, diminuindo substancialmente a importância do sistema de mecenato. O artista é agora o único criador da obra de arte, o que lhe permite satisfazer os seus próprios apetites, ao invés dos mecenas; assim, o Romantismo demonstra nas suas obras exactamente o que o marca como uma época da história de arte. O criador da obra de arte passa a ter uma assinatura temática, estilística e intelectual que ultrapassa o nome no canto do quadro. Mais importante, o observador, comprador e crítico de arte percebem isso.

O artista-génio de outrora não é mais um criador inspirado pelo divino, a obra é agora uma expressão directa do génio humano, mas simultaneamente um artista que se dá menos a ver. Não é por acaso que a pintura do Romantismo se inspira e pede emprestados temas de literatura e poesia, havendo casos como o de William Blake que produzem tanto obras escritas como pintadas.

A obra visual, cada vez mais humana e menos técnica e reduzida à influência divina, torna-se, no entanto, mais críptica. A idolatria que outrora fora dirigida ao divino é, durante o Romantismo, dirigida ao ser humano que não existe – o criador abstracto.

Nesse sentido, não é de estranhar a mudança estética que se dá nas artes plásticas neste momento. O foco da arte na expressão individual do “artista romântico” permite uma recolocação da valorização da *mimesis* da realidade, outrora definidora da arte, na expressão individual e numa simbologia marcante do autor. O belo que se procura na arte é transportado para o belo da expressão artística, e não no que é próprio da cópia – as “tempestades” de Turner não resultam por serem cópias fiéis da realidade.

Este criador abstracto, de difícil comunicação, neste momento já nada tem de artesão, com o qual se pode comunicar, e o mercado de arte já o retirou da equação

como vendedor directo. Enquanto o sistema de mecenato tinha o monopólio da arte, o artista, já com independência intelectual, técnica e temática, permanecia, exactamente, um contratado. Pelo Romantismo, no entanto, este já se distanciava para a famosa (ou infame) torre de marfim, lar do génio inacessível o que de certa forma, aos olhos do público, o deifica.

A arte já não se refere ao ser divino, mas também não se torna material. O objecto de culto é, no entanto, transportado para o artista abstracto, mantendo a dinâmica ritualista da qual a arte fazia parte. A arte não se refere a ela mesma nem ao seu criador, existindo um ritual (em certos casos) vazio de religião mas alimentado por figuras abstractas e sombras da realidade que o auditório deriva da expressão estética de artistas humanos cuja humanidade é excluída do processo, em prol de um valor que arte toma para si mesma. A expressão torna-se absoluta, e neste processo é retirada a origem dessa expressão. A retórica dá-se por valores e ideias que pairam em torno do génio, que apenas as captura.

A arte torna-se, por fim, um valor em si mesmo, um fim, com origem num ser humano abstracto, que apenas mais tarde será retirado da equação. A mercadoria obra de arte (como agora se pode referir à mesma) adquire pela primeira vez um carácter feiticista muito específica deste tipo de mercadoria – tema que mais tarde será aprofundado.

Em 1863, surge pela primeira vez o Salon des refusés. Ainda que formalmente ensinados pela academia, isso já não se demonstrava na exposição das obras dos artistas.

Com a exposição independente da obra de arte, o artista e as suas obras já não estão vinculados ao formalismo tradicional.

Esta mudança aumenta o horizonte da arte, dando-lhe, por fim, independência total. Se outrora cabia ainda à academia e à crítica decidir qual o artista (que já tinha independência no processo criativo) que haveria de ser exposto, agora este processo cabe apenas ao próprio artista, contexto social, e “posição política”. Mas estes últimos dois pontos não são visíveis ao observador casual ou ao apreciador, para este, a arte é totalmente independente de qualquer apreciação política ou estética. A crítica explica ao invés de direccionar, e a possibilidade de exposição não tradicional prolonga-se ao longo de todo o século XX. Já não tem que ver, necessariamente, com talento, mas com

a especificidade da obra e da resolução técnica da mesma, bem como a sua profundidade.

Pela primeira vez, a caracterização pessoal e cultural influencia a apreciação e interpretação da arte, ao contrário de uma “ditadura” dos valores das academias e instituições artísticas. O observador, influenciado culturalmente, herda uma pré-concepção do valor e conceito de arte, bem como o que é esteticamente apreciado, e por isso passa-lhe a dar um significado universal.

Arte passa a ser, a partir deste momento, um valor culturalmente universal e absoluto tal como o bem ou o belo, o que altera a predisposição, pré-apreciação, e pré-interpretação da obra.

Este paradigma torna-se, então, padrão para o próprio processo criativo e a exposição da obra, tomando no final do século XIX um papel mais importante na concepção da arte que o tema e prazer estético. O esteticamente desagradável, o irreal, o distorcido, o anti-clássico, o abstracto, passam a ser secundários ou até dispensáveis para a observação, apreciação da arte. O valor de maior relevância é, neste momento, o artista abstracto – génio – que produz a obra, pois isso faz da obra de arte, obra de arte. E a partir do momento que ela o é, perde o carácter de pintura, escultura, obra, criação, para ser agora como algo eterno.

Esta expectativa da arte mantém-se, pelo menos, até às vanguardas do século XX, tomando posse significativa no *Artworld*, mesmo em filosofia da arte, onde surgem propostas institucionalistas da definição de arte, entre outras que propõe o toque de midas do artista, como originária da obra de arte.

O carácter feiticista que se encontra no gótico é, no entanto, ainda transportado ao longo da história, mantendo-se e adaptando-se ao *Artworld* ocidental, parecendo, então, nuclear a um estudo deste. Assim, e dada a sua importância na definição de arte apresentada por Arthur Danto, uma investigação deste carácter feiticista da arte apresenta-se necessária a uma aprofundação do tema.

### **III.IV - A obra de arte na era da reprodução tecnológica: continuação**

Ao confrontarmo-nos com a evolução da obra de arte desde o Gótico e sabendo que o ritual se prolongou pela arte ocidental, torna-se inevitável atentar nesses rituais que originaram a obra de arte.

Em 1760, Charles de Brosses publica *Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie*. Aqui, o autor usa pela primeira vez o termo Feiticismo para se referir ao culto de alguns artefactos em tribos primitivas. O conceito será, mais tarde, tratado por diversos filósofos, e a sua importância e a sua importância para a natureza da arte não deverá ser menosprezada.

A primeira vez que este termo aparece no texto de De Brosses, é exactamente de forma a clarificar o seu significado, e designar a sua utilização:

“[...] a veneração [...] de alguns objectos terrestres e materiais chamados de Feitiços pelos Negros Africanos [tradução literal, dentro do contexto seria mais correcto utilizar africanos tribais], nos quais esta veneração se mantém – por essa razão, vou chamar-lhe de Fetichismo. Peço que me seja permitida a utilização desta expressão recorrentemente: ainda que, no seu significado adequado, se refira, em particular, às crenças dos Negros Africanos, irei, por vezes, utilizá-la da mesma forma quando me refiro a qualquer outra nação, onde os objectos de veneração são animais ou seres inanimados que são deificados. Irei até, por vezes, utilizá-la mesmo quando me refiro a certos povos para os quais objectos deste género não são para a veneração de deuses fetichistas mas, antes, Deuses propriamente ditos, por serem coisas dotadas de virtudes divinas: oráculos, amuletos, e talismãs de protecção.”<sup>34</sup>

(De Brosses, Charles, 1760, p.45)

As máscaras referidas anteriormente, que inspiraram vários artistas vanguardistas como Modigliani e Picasso e que foram, precisamente nessa época, elevados ao estatuto de arte pelas instituições artísticas e pelo auditório de arte de inspiração africana, são exemplos de feitiços.

Naturalmente, para um auditório ocidental do século XX este modo de percepção do objecto não se dá da mesma forma que a sua exposição no contexto de origem. Tal como a Vénus referida por Benjamin, o significado do artefacto altera-se, mas a Aura, a qualidade de ser única, do objecto, mantém-se. A questão é se o feiticismo se mantém no novo auditório ainda que de uma forma diferente da veneração

<sup>34</sup> “ [...] the worship [...] of certain terrestrial and material objects called Fetishes by the African Negroes, among whom this worship survives—for that reason I will call it Fetishism. I ask that I be permitted to use this expression habitually: though in its proper signification it refers in particular to the beliefs of African Negroes, I signal in advance that I plan to use it equally in speaking of any other nation whatsoever, where the objects of worship are animals, or inanimate beings that are divinized. I will sometimes use it even in talking about certain peoples for whom objects of this sort are not on the worship of fetish gods so much Gods, properly speaking, as they are things endowed with a divine virtue: oracles, amulets, and protective talismans.”

da magia pagã, é perceber se o culto à “máscara” desaparece, de facto, ou simplesmente assume uma nova cara, se a arte continua parasita do ritual.

A *disturbational art* demonstra, no mínimo, que as origens mágicas da obra de arte não estão esquecidas pelo *Artworld*, aliás, esse género de arte trata o assunto com uma certa nostalgia. Por outro lado, o Dadaísmo e a Pop Art, como exemplos, demonstram um não esquecimento através do escárnio, da ironia e da crítica auto-consciente.

Estes movimentos interagem com as restantes vanguardas cientes do fim de ambos. Tal como todas as vanguardas pretendem atacar o paradigma existente, mas ao contrário dos outros movimentos, não pretendem dar uma resposta, um novo paradigma. Qualquer novo paradigma, segundo estes movimentos, funciona como mais uma adição ao *Artworld* – como visto no capítulo homónimo – que se propõem a criticar, não solucionar.

O modo de perceber arte, a interpretação, dá-se recorrendo ao passado, ao *Artworld* existente. Se o *Artworld* é cumulativo, em última instância ele ainda remete o auditório às primeiras obras de arte, ou seja, ao feitiço. Por ser cumulativo, os novos paradigmas não suprimem os anteriores, pelo que o mágico continua presente como fundamento da arte, continua a ser explorado na criação artística quer auto-consciente, quer inconscientemente, de forma crítica, aceitação passiva, ou defesa militar.

A crise da pintura já mencionada, e tratada por Benjamin, com o surgir da fotografia demonstra a primeira vez que este ritual foi posto em causa. O que se segue, é um movimento de superação. A resposta típica será, como se pode observar nas vanguardas, uma proposta de substituição, sem o ritual genuíno do qual a arte surgiu. Uma arte desligada do ídolo, do Complexo de Múmia de Bresson, da Aura de Benjamin, da Estética Renascentista, da Iconoclastia Bizantina, das Bacantes de Nietzsche. O que sobra é um feiticismo disfarçado:

“W.J.T Mitchell refere-se a este aparecimento como uma espécie de duplo esquecimento, onde o capitalista e a “sua tribo” projectam poderes de produtividade na mercadoria e esquecem fazê-lo, e depois, num gesto subsequente, “desconhecido ao feiticismo primitivo”, eles reprimem a magia que eles erigiram: “a magia mais profunda do feiticismo da

mercadoria,” ele escreve, “é a recusa de que há algo de mágico nela.”<sup>35</sup>

(De Brosses, Charles, p. 195)

Como posteriormente poderá ser observável, fora algumas excepções, as vanguardas procuram, na nova arte que propõem para o futuro, um novo modo de percepção da arte, que se aproxime das formas de arte já sedimentadas no *Artworld*. Procura-se, ainda, a aura de um objecto cuja natureza foi alterada pela reprodução automática. Procura-se, simultaneamente, a magia da arte ritualista e a repressão do sobrenatural.

Surge, consequentemente, esta forma de feiticismo: dissimulado, e característico do *Artworld*.

Este carácter feiticista da Arte apresenta diferentes facetas mediante a forma de arte, o auditório, e as instituições de arte. Tal como a Aura, o Feiticismo é uma forma de ver, manipulável pelo modo de apresentação, enraizado na arte pelas suas origens e teleologias políticas, religiosas e sociais, necessária para o manter do *status quo* do *Artworld* ocidental.

Assim, e tendo em conta a insistência desta investigação nas artes visuais, surge como uma necessidade avaliar de que forma esta manifestação do ritual nas origens da obra de arte se manteve noutras formas de arte, nomeadamente na música; não só pela sua ligação ao teatro, performance e cinema, como também pela ausência, nesta forma de arte, de um objecto físico, de um ídolo, que se aproximaria dos fetiches referidos por Charles de Brosses. Consequentemente, o feiticismo e a aura na música apresentam características específicas que os tornam únicos nesta discussão, e imperativos de serem analisados e compreendidos para uma aprofundação do feiticismo na arte.

Neste sentido, Adorno torna-se uma figura importante para esta reflexão, e a sua relação académica com Benjamin proveitosa para um melhor esclarecimento do fetiche, da sua importância na Interpretação e, consequentemente, da Transfiguração do objecto do quotidiano para uma obra de arte.

---

<sup>35</sup> “W.J.T. Mitchell refers to this appearance as a kind of double forgetting, whereby the capitalist and “his tribe” project powers of productivity into the commodity and forget doing so, and then, in a subsequent gesture, “quite unknown to primitive fetishism,” they repress the magicity that they have effected: “The deepest magic of commodity Fetish,” he writes, “is the denial that there is anything magical about it.”

### III.V - O Carácter Feiticista da Música

Como afirma Walter Benjamin, em *Pequena História da Fotografia*, com o surgir da fotografia, no final do século XIX, surgiu um contra movimento, que pretendia negar o papel deste novo meio de captura de imagem não só como forma de arte, mas também a sua função extra-artística, afirmando que a própria existência da fotografia seria contra a natureza do homem.

“Pretender fixar imagens efémeras”, lemos aí, “é não apenas uma coisa impossível, como provaram sólidas investigações alemãs, como o simples desejo de pretender tal coisa é já blasfémia. O homem foi criado à imagem de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhuma máquina humana, Só talvez o artista divino, tomado de inspiração celestial, poderá ousar, num momento de suprema graça, por uma ordem superior do seu génio e sem ajuda de qualquer máquina reproduzir os traços divinos dos homens”.

(Benjamin, Walter, 1931, p. 92)

Benjamin caracteriza este argumento como feiticista. Será neste último ponto que nos iremos focar.

Feiticismo, para Marx, é a substituição do conjunto de valores de uma mercadoria por um único valor. Nesse sentido, o conjunto de relações de produção de uma mercadoria reduz-se ao seu valor de troca, tornando-se esta mercadoria numa vulgar relação de coisas para coisas, desconsiderando qualquer intermediário, criador, ou contexto histórico-cultural. O valor de troca é idolatrado como o corpo e essência da mercadoria, e o seu valor mais directamente relacionado com o consumidor, o valor de uso, é renegado a um apêndice dela “e, finalmente, as relações entre os produtores, nas quais são confirmadas aquelas determinações sociais dos seus trabalhos, adquirem a forma de uma relação social entre produtos de trabalho.” (Marx, Karl, 1990)

Segundo o autor de *O Capital*, este carácter enigmático da mercadoria surge da sua própria forma, tornando-se, tal como no mundo religioso, uma “figura autónoma, dotada de vida própria” que entra em relação com as outras mercadorias e com os homens de forma independente deles.



Por ser obra de arte, o objecto ou acção, apresenta uma diferença dos restantes artefactos, já que a sua existência se refere a uma teleologia específica de cada contexto artístico. A função da obra de arte, que varia de época histórica para época histórica, define o seu modo específico de feiticismo, já que o seu valor de troca se refere a esta função. Assim, Adorno afirma que o valor de uso de uma mercadoria cultural é, aparentemente, dado como imediato, sem intermediário. Esta aparência origina ainda outra aparência, de que o valor de uso de um objecto cultural está directamente ligado ao seu valor de troca, como se um objecto cultural estivesse isento do que acontece com as restantes mercadorias ou, até, que de uma não se tratasse. Se num objecto banal o valor de troca se sobrepõe ao valor de uso, a obra de arte, por ter uma função cultural e variável, o valor de troca toma controlo absoluto da obra – “O valor de uso puro, cuja ilusão os bens culturais necessitam de preservar numa sociedade completamente capitalista, tem de ser substituído por valor de troca puro.” (Adorno, Theodor, 1938, p.279)

Deste modo, afirma Adorno, o concerto vale tanto quanto o seu bilhete custou, independente do que consiste, de facto, o concerto. A função deste resume-se à actividade de comprar o bilhete, negando qualquer valor de uso e afirmando um exclusivo valor de troca. Segundo o autor de *On the Fetish Character in Music and Regression of Listening*, este fenómeno surge em todos os bens culturais. O apogeu deste concerto é compra do bilhete, e a capacidade de ir a ele, negando, assim, qualquer valor criativo, expressivo, técnico ou de prazer do bem cultural. O consumidor, ao comprar o bilhete, “reifica o seu sucesso” e, aceitando sucesso como critério objectivo de valor do concerto, ignora o fenómeno do concerto como determinante da sua qualidade ou importância sem, ao longo do processo, se identificar em alguma destas relações. É nesta ilusão que toda a satisfação se reduz, ela não se dirige ao valor de uso do concerto mas sim ao valor de troca.

Nesta troca, a própria função da música é modificada, o valor de troca torna-se, então, a função última da obra de arte, “mascarando-se” da satisfação imediata dirigida ao objecto cultural. Em última instância, o concerto torna-se inútil, mas a compra do bilhete assume o papel principal do bem cultural. Utilizando a mesma metáfora do autor, é mais importante ir ao cabeleireiro do

que a razão pela qual se vai ao cabeleireiro, por exemplo, a boa apresentação num evento público.

Porque o bem cultural vale pelo seu valor de troca, e não pela sua composição ou interpretação, o preço do bilhete sobe proporcionalmente ao instrumento musical usado, caso seja este um *Stradivarius* ou, no espectro oposto, um violino moderno de excelente qualidade, ainda que sejam estes indistinguíveis um do outro para o ouvido do típico consumidor. A expectativa do *Stradivarius* permite ao espectáculo assumir um papel de maior importância por oposição aos restantes eventos culturais, aumentando o desejo do consumidor por estes, ou pela compra, garantido, mais uma vez, o sucesso auto-gerado pelo consumidor.

A função de cada obra, variável ao longo da história da arte, entra, então, num período de estagnação garantido pela tirania do valor de troca. Isto não significa, no entanto, uma estagnação no que toca o “ser criativo” de uma obra de arte, mas uma diluição do bem cultural com os restantes objectos.

### III.VI - O Ritual

A excessiva valorização do instrumento, afirma Adorno, pode ser comparada ao fenómeno idêntico da apreciação da voz. O instrumento musical antigo é-nos apresentado como um artefacto religioso, sob o qual uma avaliação ritual é feita. De modo idêntico, “vozes são propriedades divinas”, continua o autor, que “como por vingança, começam a perder a magia sedutora sob cujo nome elas são vendidas”(Adorno, Theodor, 1938, p.277).

A linguagem mística é assim utilizada como um espelho da crítica feita, uma evidente comparação entre o consumidor de arte e o religioso. Nesse sentido, o ritual toma um papel proeminente nesta análise.

Segundo Cynthia Freeland, a teoria ritualista da arte defende que “objectos ou acções vulgares adquirem significância simbólica quando incorporados num sistema de crenças partilhado.”(Freeland, Cynthia, 2001, p.2) Não advogando a teoria ritualista da arte, consideraremos o ritual, como definido, uma parcela importante da obra de arte, especificamente, dentro do espectro que se considera belas-artes.

Segundo a autora de *But is it art?*, esta teoria é plausível no sentido em que, mediante as circunstâncias, um auditório também se reúne com determinados objectivos no que toca a apreciação de arte, criando uma nova valorização simbólica partilhada. Para Freeland, num ritual, é necessário que haja claridade de objectivos – a ligação com Deus ou com a Natureza – que haja partilha de valores, crenças e conhecimento do ritual por parte dos participantes – o auditório.

Contra esta teoria da arte, a autora apresenta exemplos de arte contemporânea, cuja utilização de sangue e fluidos corporais é utilizado de forma semelhante ao que se poderia identificar num ritual maia ou de aborígenes australianos. Ao contrário do que se observa nessas culturas, as obras de arte exemplificadas repetidamente causam repulsa e náusea por parte do auditório, e um consequente afastamento destas obras, impedindo a criação da mencionada nova significância partilhada. Este efeito repulsivo é causado, em parte, por falta de claridade de objectivos, ou ofensa aos valores partilhados anteriormente – morais ou teológicos. Assim, o ritual artístico é interrompido ou nem sequer iniciado impedido a afirmação de que toda a arte é ritual. Contudo, seria erróneo afirmar que este não é um dos objectivos da arte ou, mais precisamente, do consumidor de arte.

O auditório afasta-se das ditas obras por serem ofensivas aos valores e costumes da comunidade, sendo que uma das críticas feitas a estas obras de arte é, exactamente, de que o artefacto em questão não é obra de arte. Freeland afirma:

“ À maioria da arte moderna, na circunstância do teatro, galeria ou sala de concerto, falta um reforço de um contexto universal de crença comunitária, que cria significado em termos de catarse, sacrifício, ou iniciação.”

(Freeland, Cynthia, 2001, p.4)

Parece, então, que o resultado destas obras de arte não desacredita a importância do ritual na obra de arte, expondo, no entanto, a importância de um bom cálculo da comunidade onde a obra vai ser exposta.

Esta aproximação do artefacto artístico ao artefacto ritualístico vai de encontro com – e permite compreender melhor – as investigações de Adorno em relação ao carácter feiticista da música, em destaque, o exemplo do Stradivarios anteriormente mencionado.

A crítica de Adorno aponta para a indistinção entre o som do violino e o propósito do violino, ou da voz e o seu uso, ou da ida ao cabeleireiro e o evento pelo qual se vai ao cabeleireiro. Cada um destes objectos ou actividades isolou-se da sua função e significado.

Apenas o objecto de culto no ritual é julgado, pela sua directa relação com o auditório. A comunicação, ou falta dela, é o que dita o sucesso ou falta dele numa exposição. As obras de arte que, pretendendo consumir um auditório num ritual, fracassam, falham porque apenas os materiais artísticos estão em julgamento – o sangue ou os restantes fluídos corporais, para manter o mesmo exemplo. O ritual falha porque nunca chegou a existir ritual mas, apenas, possível objecto de culto, e este não está configurado para a comunidade em questão.

Ainda em *But is it Art?*, Cynthia Freeland, apresenta exemplos de obras de arte anteriores que atingiram sucesso comercial e crítico, ainda que fossem igualmente macabras aos exemplos contemporâneos. Goya, por exemplo, faz uso da tinta e do pincel para representar sangue, desmembramentos e decapitações, entre outras imagens sensíveis, sendo reconhecido internacionalmente como um grande mestre da pintura, ao passo que Andres Serrano – exemplo predilecto da autora – ou Maplethorpe, são considerados, nas palavras do Senador Jesse Helms, citado no livro mencionado: “O Sr Andres Serrano [...] não é um artista, é um idiota.”(Freeland, Cynthia, 2001, p.8)

A diferença entre, por exemplo, *Saturno*, de Goya, ou *The Physical Impossibility of Death in the mind of Someone Living* de Damien Hirst, está, não na natureza macabra das suas representações, mas no objecto de arte em si. A utilização dos próprios fluidos corporais ou carcaças por oposição à mera representação é, de tal forma contra os costumes da comunidade, que impede a comunhão no evento ritualístico, que origina a nova significância simbólica partilhada, ou sequer a perspectiva desta.

Para além disso, e voltando a Andres Serrano, a sua obra *Piss Christ* distingue-se da obra mencionada de Damien Hirst, já que Serrano propõe, um corte na história da arte religiosa. Não há um contexto que possibilite aquele objecto de ser um ídolo. Por outro lado, natureza morta é já um tema aceite na história da arte ocidental, sendo *The Physical Impossibility of Death in the mind of Someone Living* um desenvolvimento deste tema. A sua presença na exposição, ainda que controversa, segue uma linha de desenvolvimento artístico, enquanto *Piss Christ* coloca o tema em reverso. Propõe que um ritual artístico se desenvolva em torno dela, estando ela própria a “difamar” um outro objecto de culto, com carácter ritualístico, já estabelecido na comunidade cujo auditório faz parte.

### III.VI.I - Fotografia e Pintura: Substituição e Feiticismo

Desde que surgiu, a fotografia provoca um sismo na vida cultural e no mundo da arte, já que afectou a crença fundamental da sua existência desde o Renascimento tardio. A representação da natureza deixa de estar unicamente nas mãos do génio, divino ou não. As fundações teleológicas da obra já não servem para o momento histórico pós-fotografia. A fidelidade entre a representação e o observável deixa de funcionar como elemento valorativo da imagem e, assim, o génio perde o que o tornava outrora único, sendo que qualquer um pode usar um daguerreótipo.

Não é por acaso que, depois de um século da sua invenção, os produtores de máquinas fotográficas fazem os possíveis por manter o mistério que anteriormente era dirigido ao génio artista. Em meados do século XX, a publicidade às câmaras fotográficas ainda se referiam a estas como caixas mágicas, e a revelação dos negativos era mantido como segredo excepto para os profissionais da área.

É através da utilização deste misticismo que substitui a obscura relação do génio com o divino pela igualmente obscura relação da máquina com o mágico que a fotografia evolui até se tornar uma forma de arte, com igual valor cultural.

No texto de 1958, *A Ontologia da Imagem Fotográfica*, André Bazin afirma:

“Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamento como um facto fundamental da sua génese. Na origem da pintura e da escultura, ela encontraria o «complexo» da múmia.”

(Bazin, André, 1960, p.19)

Com efeito, o autor continua o seu pensamento sublinhando que não se trata exclusivamente da substituição do morto pela sua carcaça, potenciando uma pós-vida – o caso mais icónico da múmia egípcia – nem, necessariamente uma representação mais, ou menos similar do homem através da pintura ou da escultura – Bazin utiliza como exemplo os retratos de Luís XIV por Lebrun. Segundo o autor, o desenvolvimento paralelo da arte e da cultura, possibilitou as artes plásticas de se libertarem das suas funções mágicas.

Porém, e continuando no texto do autor, o núcleo deste “complexo de múmia” não se encontra exactamente no preservar, mas na substituição. Nesse sentido, a fotografia ultrapassa qualquer outro meio de representação anterior. A fotografia, segundo o autor, “pode ser pouco nítida, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela decorre, pela sua génese, da ontologia do modelo: ela é o modelo.”(Bazin, André, 1960, p.24)

Ainda que o objecto de estudo de Bazin seja, especificamente, a fotografia, o seu pensamento pode ser derivado para outras formas de arte.

A pintura e a escultura, elas próprias mencionadas pelo autor, sentavam-se neste trono de substituição até ao surgimento da fotografia por serem, elas próprias, artes representativas, mas ao deixarem de o ser, não perderam a sua função de substituição. De igual modo, as restantes artes mantêm esse papel.

A múmia, o retrato de Luís XIV e, mais tarde a fotografia, substituem o modelo. Esta substituição está na origem do ritual e, como visto, do feiticismo da mercadoria obra de arte. Já vimos que artefacto artístico reúne uma determinada comunidade com valores partilhados de forma a criar uma significância simbólica partilhada pelo auditório, que neste caso, está relacionada com a pós-vida. Contudo, ao libertar as artes plásticas da sua função rigorosamente mágica, a fotografia não as libertou do ritual. Segundo Bazin, com o surgir da nova tecnologia, “a pintura ficou dividida entre duas aspirações: uma propriamente estética – a expressão das realidades espirituais

em que o modelo se vê transcendido pelo simbolismo das formas –, e outra, que é apenas o desejo totalmente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo.”(Bazin, André, 1960, p.20)

Este duplo que a pintura representa, no entanto, deixa de ser um duplo de ilusão de formas – o trompe-l’oeil – e passa a ser a ser uma mundivisão específica do pintor. Este passa a ser o portador e comunicador da significância partilhada durante o ritual.

Assim, como que circularmente, é devolvida às artes plásticas o seu carácter feiticista, já quer estas voltam a sucumbir à fatalidade apresentada por Adorno a propósito da música.

Se o feiticismo não é, senão, um “objecto material adorado como «ídolo», em virtude de se lhe atribuírem poderes sobrenaturais encantatórios”(Barata-Moura, José, 2016), tornando-o “subsistente só por si”. Este “complexo da múmia”, que tem a sua origem na substituição como força por detrás do acto criativo é, fundamentalmente, feiticista. O bem cultural é visto unicamente como bem cultural, ou até, como visto, unicamente como uma coisa, se o ritual falhar.

Se é na fotografia que esta substituição é mais evidente, ela será, então, apenas uma primeira camada desta concepção idolatra, feiticista e ritualista da obra de arte.

### **III.VI.II - Em Diálogo com Dadaísmo e Anti-Art**

Alguns movimentos do século XX aperceberam-se deste feiticismo da mercadoria obra de arte. O aparecimento dos ready-mades por Duchamp é um caso – talvez o primeiro – desta situação. Tendo sido (necessariamente) expostos num contexto de arte, o ready-made é o primeiro tipo de obra que se questiona acerca da sua natureza de obra de arte. Enquanto outros movimentos anteriores (e posteriores) se dedicam à inovação de forma, técnica e conteúdo, e ao questionamento dos valores outrora tomados como dogmas, o ready-made promove um questionamento sobre o seu próprio valor, utilizando o seu contexto e admitindo-o de modo a poder questioná-lo – o ready-made só pode questionar arte exactamente porque se move e desenvolve nesse mesmo meio, e respeita-o.

O ready-made é assumidamente exposto e contemplado como uma obra de arte que dúvida do porque dessa assunção, exactamente porque se aperceber do feiticismo que existe em torno das obras de arte, não propondo, no entanto, uma lei moral quanto a essa situação. A anti-art – como será chamada – não pretende eliminar o conceito ou o valor de arte, pretende entendê-lo.

Esta abordagem foi, mais tarde, entendida e utilizada no movimento dadaísta, que se apercebe da contradição existente ao conceito e valor de arte mas, de igual modo, se estabelece dentro desse contexto. No segundo manifesto dadaísta, Tzara escreve:

“Escrevo este manifesto para demonstrar que as pessoas podem ter acções contrárias no mesmo trago de ar fresco. Sou contra acção. A favor de contínua contradição, por afirmação também. Sou nem a favor nem contra, antes pelo contrário, e não explico por que odeio senso comum. [...] Dada Significa Nada.” (Tzara, Tristan, 1918)

Admite-se, neste manifesto, a contradição na criação da obra de arte, pelo menos se esta for dadaísta. Mas se Tzara afirma “Dada significa nada”, a afirmação “Arte significa nada” não se afasta muito do espírito dadaísta, mantendo-se, no entanto, fiel ao feiticismo já observado.



## Conclusão

Com uma aprofundação da questão do papel do ritual na arte, tornou-se possível chegar a algumas conclusões não só sobre essa questão mas também sobre a natureza da mesma.

Num primeiro instante, a filosofia da arte de Danto confirma-se não só uma tese muito consistente, mas também uma exploração da natureza da arte rica na multiplicidade de sub-temas que permite abordar, oferecendo uma base conceptual sobre a qual se pode examinar atentamente este fenómeno cultural cuja história é quase tão vasta quanto a da humanidade.

As observações que o autor faz permitem desenvolver esta história numa nova concepção ontológica da arte, expondo algumas das suas características não imediatas ao olhar. Uma destas mudanças apresenta-se sob a forma do *Artworld*, termo introduzido pelo autor que permite uma nova análise dos movimentos artísticos da história europeia dos quais se destacam as vanguardas pela rotura da estética tradicional e pela sua problematização conceptual.

É neste contexto de disrupção, que a *Art of Disturbation* surge. Talvez exactamente pelas possibilidades que a sua própria tese oferece, Danto mostra-se capaz de estudar este tipo de arte e apontar os seus fundamentos (possivelmente) melhor que os próprios criadores. As observações a propósito da sua deslocação tanto das vanguardas como dos movimentos melhor estabelecidos apontam, num entanto, para uma mesma raiz que cobre toda a arte, o ritual.

A partir da *disturbational art*, mas contemplando um espectro maior, pode-se concluir que os rituais que estarão na origem da arte ocidental ter-se-ão mantido ao longo da sua história, mas transfigurando-se a medida da sua capacidade de adaptação à simultânea evolução do *Artworld*, revelando-se apenas ocasionalmente sob a forma de alguns artistas, obras, ou movimentos – como é o caso de *Art of Disturbation*. Este tipo de arte, desenvolvimento muito recente na história da arte, demonstra, pelo menos, uma autoconsciência deste aspecto da arte, que será confirmada pelo Dadaísmo, Arte Pop, e pelos *happenings* vanguardistas.

Cada um destes movimentos criativos demonstra responsabilidade por responder a este aspecto da arte, propondo-se a testemunhar a sua destruição, a sua revitalização, ou mais uma simples transmutação como as que têm marcado a história da arte desde que ela o é.

Apesar destas observações, Danto não coloca o ritual como uma característica definidora da arte, pelo que foi necessário aprofundar a sua inclusão na filosofia do autor. Este ritual, ainda que não essencial, demonstra estar principalmente presente em dois momentos da tese do autor, sendo estes o modo de apresentação, e o *Artworld*, ambos essenciais à eventual interpretação e consequente transfiguração do artefacto em arte.

No *Artworld*, o ritual manteve-se, num primeiro momento, de carácter religioso, estando a arte subjugada a este pelo menos até ao final do renascimento. O ritual artístico e religioso moviam-se como um par, a arte mobilizava-se à vontade e caprichos da igreja e dos seus mecenas.

Após a secularização da arte, esta manteve a sua vocação ritualista sob o involucro do culto à beleza, tema abordado por Walter Benjamin; e, por fim, num feiticismo não muito diferente daquele que Charles de Brosses observa nas suas investigações antropológicas, como Adorno revela ao investigar o carácter feiticista da música.

O modo de apresentação de cada obra, por cada artista, tem, desde sempre, vindo a acompanhar este ritual, demonstrando-se na emergente institucionalização que marca a arte secular e se mantém num estado de constante desenvolvimento.

Como mostrado por Benjamin, a fotografia parece quebrar com esta presença do ritual na arte, ao romper brutalmente com as medidas de valorização estética até então vigentes, mas como demonstrado, tal como a arte não depende da estética, também o seu ritual se mostra em vigor apesar destas mudanças. A fotografia, ela mesma, aparece no espectro artístico e é incorporada no *Artworld* através destes processos de carácter feiticista.

O ritual demonstra, então, não ser definidora da arte, mas antes um instrumento de auto-preservação do *Artworld*. Ele revela-se em momentos de crise da arte, como é, por exemplo, a era da reprodução tecnológica, de forma a incorporar as novas exigências do auditório. Com a sua evolução, a história da arte parece embebida nesta comunhão que possibilita um novo significado partilhado, que acompanha a história da cultura ocidental.

Por fim, revê-se no Dadaísmo a expressão criativa desta investigação.

Entre as vanguardas, esta demonstra não só uma auto-consciência do ritual, mas distingue-se pela exploração desta vantagem numa curiosa anarquia estética que depende tanto do ritual quanto o rejeita, explora todas as suas possibilidades, mantendo-

se afastado delas, e reflecte a sedimentação histórica do *Artworld* tanto como fazendo parte dele, mas também como curioso observador distanciado.

Se, como a história da arte indica, a arte continuar dependente do ritual, o seu desvendamento, feito pelas vanguardas do século XX, é a maior virtude para a exploração temática da arte, quer na sua compreensão filosófica, quer no seu desenvolvimento artístico.

## **Bibliografia**

Adorno, Theodor (1938); On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening in *The Essential Frankfurt School Reader* (1985); Editado por Andrew Arato e Eike Gebhardt; The Continuum Publishing Company, Nova Iorque.

Adorno, Theodor (1982); *Teoria Estética*; Edições 70, Lisboa

Bazin, André; *A Ontologia da Imagem Fotográfica* (1960) in Bazin, André; *O Cinema: Ensaio* (1991); Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro; editora brasiliense, Rio de Janeiro.

Barata-Moura, José; *Ontologia e Política. Estudos em Torno de Marx – II* (2016); Editorial «Avante!», Lisboa.

Bell, Clive; *Art* (1958), Capricorn books, Nova Iorque.

Benjamin, Walter; *Pequena História da Fotografia* (1931) in *Ensaio Sobre Fotografia – de Niépce a Krauss* (2013); Organização de Alan Trachtenberg; Tradução de Luís Leitão, Manuela Gomes, João Barrento; Orfeu Negro, Lisboa.

Benjamin, Walter (1936); *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* in Benjamin, Walter (2008); *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*; Edição de Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin; Tradução de Michael William Jennings; Harvard University Press, Londres.

Carrol, Noel; *Filosofia da Arte* (1999); Tradução de Rita Canas Mendes; Edições Texto & Grafia; Lisboa.

Danto, Arthur; *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art* (2001), Cambridge : Harvard.

Danto, Arthur; *The Artworld* (1964), *The Journal of Philosophy*, Vol. 61.

Danto, Arthur; Art, Evolution and the Consciousness of History (1986). The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 44

Danto, Arthur; The Philosophical Disenfranchisement of Art (1986), New York : Columbia University Press, Nova Iorque.

Eco, Umberto; Arte e Beleza na Estética Medieval (1989); Tradução de: António Guerreiro; Editorial Presença, Lda, Lisboa.

Freeland, Cynthia; But is it Art? An Introduction to Art Theory (2001); Oxford University Press Inc.; Nova Iorque.

Hansen, Miriam Bratu; Benjamin's Aura (2008). Critical Inquiry Vol. 34, No. 2; The University of Chicago Press, Chicago.

Hauser, Arnold; História Social da Arte e da Cultura: volume V (1989); tradução dirigida por Fernando de Abranches Ferrão; Seletexto, Lisboa

Janson, H. W.; História da Arte (1989); Fundação Calouste Gulbenkian, Av. Berna – Lisboa.

Marx, Karl e Engels, Friedrich; Ideologia Alemã, 1º Capítulo, Seguido das “Teses sobre Feuerbach” (1981); Tradução dos originais alemães e notas de tradução de Álvaro Pina; Editorial «Avante!», Lisboa

Marx, Karl; O Capital, Crítica da Economia Política, Primeiro Volume, Livro I: O Processo de Produção do Capital (1990); Tradução dirigida por José Barata-Moura e Francisco Melo; Edições Progresso, Moscovo – Editorial «Avante!», Lisboa.

Mendes, António José de Oliveira Cruz; Do que falamos quando falamos de arte: definição, história e sentido da arte na filosofia de Arthur C. Danto (2003); Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

Morris, Rosalind C. e Leonard, Daniel H. (2017), The Returns of Fetishism: Charles de Brosses and the Afterlives of an Idea, University of Chicago Press, Chicago.

Nietzsche, Friedrich: O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo (1997), Tradução, comentários e notas de Teresa R. Cadete; Relógio D'Água Editores, Lisboa.

P. Dezza, S. J. (1965), Filosofia - Síntese Tomista; Editora do Minho, Barcelos.

Tzara, Tristan (1918); Dada Manifesto; [Consult. 22-02-2018]. Disponível em: *writing.upenn.edu/library/Tzara\_Dada-Manifesto\_1918.pdf*